This is a reproduction of a library book that was digitized by Google as part of an ongoing effort to preserve the information in books and make it universally accessible.

Google™ books

https://books.google.com

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Digitized by Google

FOR READING ROOM ONLY

THE LIBRARY
OF
THE UNIVERSITY
OF CALIFORNIA
LOS ANGELES

Music
Library

Digitized by Google

FOR READING ROOM ONLY

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

PUBLICATIONEN DER GESELLSCHAFT

ZUR HERAUSGABE DER

DENKMÄLER DER TONKUNST

IN

ÖSTERREICH.

HERAUSGEGEBEN MIT UNTERSTÜTZUNG

DES K. K. MINISTERIUMS FÜR CULTUS UND UNTERRICHT.

UNTER LEITUNG VON

GUIDO ADLER.

III. BAND.

Zweiter Theil.

M. ANTONIO CESTI.

IL POMO D'ORO. I.

(PROLOG UND ERSTER AKT.)

Mit Vorbehalt aller Rechte.

WIEN 1896.

ARTARIA & Co.

Digitized by Google

Denkmäler der Tonkunst in Österreich.

MARC ANTONIO CESTI.

IL POMO D'ORO

BÜHNENFESTSPIEL.

PROLOG UND ERSTER AKT.

(MIT ACHT ILLUSTRATIONEN.)

WIEN 1896.

ARTARIA & Co.

Digitized by Google

Digitized by Google

FOR READING ROOM ONLY

Music
Library

EINLEITUNG.

Unter den Festopern des siebzehnten Jahrhunderts nimmt der „*Pomo d'oro*“ eine weithin ragende Stellung ein. Der Ruhm seiner Aufführung erhielt sich lange in den Blättern der Geschichte. Noch vierzig Jahre nach derselben — ein in der Operngeschichte seltener Fall — berichtet ein Historiker: »die überaus künstliche Opera, so „*Pomo d'oro*“ genennet und damals vorgestellt worden, wird für die allerkostbarste gehalten, so jemals gesehen worden.«[1]) Als „*teatrale festeggiamento*“, oder wie wir heute sagen, als »Bühnenfestspiel«, ersonnen und ausgeführt, stellte es an alle bei demselben mitwirkenden Künste die grössten Anforderungen. Obzwar bei solchen festlichen Veranstaltungen die intime Kunst der Töne zumeist mehr in den Hintergrund gedrängt und darauf beschränkt wurde, Tanz und Spiel, Aufzüge und Mummereien zu begleiten, wussten doch einzelne Tonsetzer bei den Festopern ihr künstlerisches Recht zu behaupten. Sie warfen dann die ihnen zugewiesene blecherne Rüstung bei Seite und legten kunstvoll gewebte Gewänder an, die eine freie Bewegung gestatteten. Cesti's Musik zum „*Pomo d'oro*“ trägt diesen Charakter. Zwar mussten auch der Componist und der Librettist Sbarra dem officiellen Charakter des Festes Rechnung tragen, aber bei aller bunten Abwechslung der äusseren Vorgänge, bei aller prunkenden Fülle der Scenerien wussten sie auch Gefühlssaiten der handelnden Personen anzuschlagen. Gerade dieser Umstand verhilft dieser Festoper zu dauernder Bedeutung in der Geschichte der Kunst und rechtfertigt ihre Veröffentlichung in unseren Denkmälern.

Weder die Partitur, noch ein Auszug der Oper waren bisher gedruckt worden, nur das Libretto war in zwei Ausgaben 1667 und 1668 erschienen,[2]) die folgenden Titel führen:

IL POMO D'ORO | Festa Teatrale | *Rappresentata in Vienna* | PER | L'AVGVSTISSIME | NOZZE | DELLE | SACRE CESAREE E REALI | MAESTÀ | DI **LEOPOLDO,** | E | **MARGHERITA,** | *Componimento* DI FRANCESCO SBARRA, | Consiglero di S. M. C. | * * * * | IN VIENNA D'AUSTRIA | Apresso Matteo Cosmerovio, Stampatore della Corte | l'Anno 1667 (respective 1668).

Eine Inhaltsangabe der Oper in deutscher Sprache erschien unter folgendem Titel:[3])

Der | Goldene Apffel | Schau-Spiele | Geſungener vorgeſtellet in der Kayſerlichen Reſidentz- Statt Wienn | Zu Befrolockung der Glorwürdigiſten Hochzeit | Beeder Kayſerl. Mayeſtäten | **Leopoldi deß Erſten** | Römiſchen Kayſers | zu Hungarn vnd Böhaim König | Ertz- Hertzo- | gen zu Oeſterreich | vnd | **Margariten** | Geborner Königlichen Infantin auß | Hiſpanien | verfaſſet | von Francisco Sbarra | Der Röm. Kayſerl. Mayeſtät Rath. | Wienn in Oeſterreich | bey Mattheo Coſmerovio | der Röm. Kayſ. May. Hoffbuchdrucker 1668.

---

[1]) Rinck »Leopold des Grossen Leben und Thaten« I. 157.

[2]) Die Ausgabe von 1667, in Kleinoctav, enthält die Widmung an das Kaiserpaar, das „*Argomento*“, die Verzeichnisse der „*Interlocutori*“, „*Chori*“, „*Comparse*“, „*Azzioni*“, „*Mutationi di Scena*“, Inhaltsangabe und Text des „*Prologo*“ und dann auf 158 nummerirten Seiten den Text der Oper. Beigeheftet sind das illustrirte Dedicationsblatt und 23 Decorationsbilder. Diese Ausgabe ist in der Stadtbibliothek und der Schottenbibliothek in Wien, in der Studienbibliothek in Olmütz, ferner in der Fideicommissbibliothek des Fürsten Georg Lobkowitz in Prag, des Fürsten Moritz Lobkowitz in Raudnitz und in der *Brera* in Mailand. Die Ausgabe von 1668, in Kleinfolio, hat den gleichen Inhalt; die Widmung an das Kaiserpaar ist nicht vorangestellt, sondern steht in der Mitte des Dedicationsblattes. Als Anhang bringt diese Ausgabe ein Schlusswort des Dichters „*L'autore a chi legge*“ und an dieser Stelle ein Bild des Innenraumes des Theaters. Alle Bilder dieser Prachtausgabe sind in bedeutend grösserem Format als in der Ausgabe von 1667, in beiden auf Kupfer gestochen. Ein Exemplar in goldgepresstem Lederband aus der Sammlung des Prinzen Eugen (mit dessen Wappen) ist in der k. k. Hofbibliothek; andere sind in der Wiener Stadtbibliothek und in der Bibliothek des Fürsten Moritz Lobkowitz in Raudnitz. Noch in jüngster Zeit wurden Exemplare dieser Ausgabe in antiquarischen Catalogen zum Ankauf angeboten.

[3]) Dieses Büchlein, in Octavformat, diente den gleichen Zwecken, wie die Ballettexte in unserer Zeit; es enthält in Quaternionen von $A_1 - G_4$: „Inhalt“, Verzeichnisse der „Perſohnen“, der „Verſambleten Reyen“, der „Bedienungs-Reyen“, der „Bey-Handlungen“, ferner

Digitized by Google

Die Schriftsteller, die das Datum der Aufführung festzustellen suchen, widersprechen einander. Die Einen halten sich an die Angabe des Titels der gedruckten Textbücher, dem zu Folge die Oper als Festspiel zur Hochzeit des Kaisers Leopold I. mit Margarita, Prinzessin von Spanien — sie war die erste Gemahlin Leopolds — aufgeführt wurde. Die Anderen berufen sich auf den Titel der geschriebenen Partitur, die im Besitze der k. k. Hofbibliothek ist: „*Il Pomo d'Oro | Poes. di Francesco Sbarra | Mus: d'Anton: Cesti | Fatta | Per la Nascità della M^ta. | Dell' Imper^trice Margarita | 1668.*" [1]) Zur Vorfeier und Feier der Hochzeit, die am 12. Dezember 1666 stattfand, war eine grössere Anzahl von Festlichkeiten veranstaltet worden. Davon erzählen uns das *Diarium Europaeum*, ferner Rinck, der zeitgenössische Biograph des Kaisers und die Titel der zur Aufführung gebrachten Werke.[2]) Neben dem „*Pomo d'oro*" werden noch genannt: „*Cibele et Atti*", *Dramma per musica*, mit der Musik des Hofcapellmeisters Antonio Bertali (1666); „*La Monachia Latina trionfante*", *Festa musicale*", in Musik gesetzt vom Hofcapellmeister Antonio Draghi, mit der Balletmusik von Heinrich Schmeltzer (Anfang 1667) — die Oper wurde wiederholt am 16. Juli 1678 bei der Geburt Josef I. Nebst diesen musikalischen Dramen, die Tanzeinlagen hatten, kamen noch selbständige Ballete zur Aufführung, und zwar »zur bevorstehenden Ankunft der kaiserlichen Braut«: „*Concorso dell' Allegrezza universale*" mit Musik von Heinrich Schmeltzer. Ferner: „*La Contesa dell' Aria e dell Aqua*", *Festa a Cavallo, Inventata di Francesco Sbarra* (dem Dichter des „*Pomo d'oro*"), *con musica di Antonio Bertali*"; die dazugehörige Trompetenmusik war von H. Schmeltzer. Dieses Rossballet wurde mit »unerhörter« Pracht ausgestattet und scheint den Hauptanziehungspunkt sämmtlicher Aufführungen gebildet zu haben. Am 30. August 1666 wurde die erste Probe hiezu gehalten; während 5 Monaten wurden die Proben eifrig fortgesetzt, die Haupt- und Generalproben mehrmals wiederholt. Am 14. Jänner 1667 (wie das *Diarium* berichtet) — Vehse nennt den 24. Jänner — fand die erste Aufführung unter Mitwirkung des Kaisers, des Hofes und fast des gesammten Adels auf

---

„Enderungen der Schau-biene", „Erscheinende Kunst-Berüst flug vnd dergleichen", dann folgende Bemerkung: „Vnd ist diese Vorstellung in Music verfasset von Antonio Cesti. Der hiezu von grund auß neu erbaute Orth sambt der Schau-Bunne | auch deren Enderungen | Schau-Gerüste | vnd anders | erfunden vnd angeordnet von Ludovico Burnacini | der Römisch Kayserlichen Mayestät Ingeniern. Die Lust- vnd Kunst-Tantz aber von höchst-gedacht Ihrer Mayestät Hoff-Tantz-Maistern Santo Ventura vnterrichtet worden" Ferner enthält es die Inhaltsangaben der „Vor-Rede" und der einzelnen „Eintritte" der fünf „Handlungen" in fortlaufender Folge. Das einzige mir bekannte Exemplar ist in der Wiener Stadtbibliothek. Mayer behauptet in seiner Geschichte des Wiener Buchdruckes (ad Nr. 1491), dass der „*Pomo d'oro*" in deutscher Sprache von August Bohse (Talander) in seiner „*Olorena*" (1708) nachgedruckt worden sei. Das Exemplar der Leipziger Stadtbibliothek trägt den gleichen Titel, wie ihn Mayer angibt, und ist im Jahre 1697 erschienen (Goedeke, III, 259 kennt nur die Ausgaben von 1694 und 1708). Der Titel lautet: Die | Durchlauchtigste | Olorena | Oder | Wahrhafftige Staats- | und Liebes-Geschichte | dieser Zeit, | Welche wegen sonderlicher Glücks-Fäl- | le, und des, wider die zwey mächtigsten Staaten von Eu- | ropa, bewahrten Heldenmuths, des unvergleich- | lichen CARLLORENO merck- | würdig ist | zu vergönneter Gemüths-Ergötzung | in Druck befördert | von | Talandern. | Zu finden bey Johann Ludwig Gleditsch | und M. G. Weidmanns Erben 1697. | Der Inhalt dieses Ritterromanes hat gar keine Beziehung auf den „*Pomo d'oro*". Talander beginnt mit der Erzählung einer Feuersbrunst am Hofe Kaiser Leopold I., bei der die „Ertzherzogin" Olorena von dem Ritter Carlloreno gerettet wird; daraus entspinnt sich eine langwierige und langweilige Liebesgeschichte.

[1]) Allaci hat in seiner „*Drammaturgia*" 1755 die Aufführung auf das Jahr 1668 angesetzt und hält sich an das Erscheinungsjahr der zweiten Auflage des Libretto; die handschriftliche Partitur dürfte er kaum gekannt haben. Im Prolog der Letzteren ist eine Stelle, die sich auf die Geburt des erstgeborenen Sohnes des kaiserlichen Paares bezieht (Erzherzog Ferdinand Wenzel geb. 16. September 1667, gest. 3. Jänner 1668); dieselbe (in der vorliegenden Ausgabe S. 13, Zeile 13 bis S. 16) steht nicht in den gedruckten Librettis und scheint ein Beleg dafür, dass die handschriftliche Partitur eine zweite Bearbeitung der Oper sei. Für diese Annahme spricht auch der Umstand, dass die neunte Scene des zweiten Actes (»Venus und Amor«) eine „*Compositione di S. M. Ces^a*", also eine Huldigung des Kaisers zum Geburtstage seiner Gemahlin gewesen sein dürfte.

[2]) Ein Exemplar der 1667 erschienenen »Beschreibung des Vermählungsfestes Kaiser Leopold I. mit Margharetа« (Wien, Cosmerovius), die, wie Schlager in seinen »Materialien« (»Archiv für österreichische Geschichtsquellen« 1850 II, 732 und 759) berichtet, Zeichnungen vom Hofmaler Nicola van Hoy (gestochen von Franz van den Steen) enthalten soll und auch von Mayer in seiner »Geschichte des Wiener Buchdruckes« (unter Nr. 1466) angeführt wird, konnte ich nicht auftreiben. Vehse scheint die Daten über die Hochzeitsfeierlichkeiten in seiner »Geschichte des österreichischen Hofes und Adels" (V, 124) dieser »Beschreibung« entnommen zu haben. Vehse nennt aber nicht die Titel der zur Aufführung gebrachten Werke, sondern führt nur im Allgemeinen unter den Hoffestlichkeiten an:

Dezember 22. (1666): Comoedie bei Hof (italienisch), auch eine spanische Comoedie und Ballet.
Jänner 1. (1667): Comoedie und Ballet bei den Jesuiten, von der Jugend dargestellt.
» 30. Comoedie und Ballet.
Feber 6. Comoedie und Ballet. Dabei wird bemerkt, »dass die grosse Comoedie, worin über 100 Personen agiren und sechserlei Ballete vorgestellt werden sollen, bis zur Erbauung des neuen Comoedienhauses auf des Kaysers Geburtstag im Juni verschoben worden sei«. Diese Bemerkung könnte sich möglicherweise auf die Aufführung des „*Pomo d'oro*" beziehen.

Digitized by Google

dem Burgplatz statt. Mit der Wiederholung dieses Balletes am 21. Jänner 1667 sollen die Hochzeitsfeierlichkeiten ihr Ende erreicht haben.[1]) Vehse setzt die Wiederholung auf den 31. Jänner 1667 an und bezeichnet den 22. Februar als den Schlusstag der Fastnacht und der kaiserlichen Hochzeitsfeierlichkeiten mit einer »Wirthschaft« und einem »Ballet«, die bei der verwitweten Kaiserin Eleonora aufgeführt wurden. Neben Comoedien, Balleten und Wirthschaften werden unter den Festaufführungen auch »Lustige Actionen von bäurischen Aufzügen« sowie »Feuerwerke« mit Musikbegleitung aufgeführt.

Das genaue Datum der Aufführung des „*Pomo d'oro*" wird in den mir zugänglichen Quellen nirgends erwähnt. Titelblatt und Dedicationsblatt[2]) machen es aber unzweifelhaft, dass das Werk Festoper bei den Hochzeitsfeierlichkeiten war. Rinck berichtet, dass »die *opera Pomo d'oro* ein gantzes jahr durch, die woche dreymal, mit zulassung aller leute, praesentiret worden«[3]) — möglich, aber nicht nachweisbar und auch nicht wahrscheinlich. Sicher ist nur, dass sie nach der ersten oder der wiederholten Aufführung zur Hochzeitsfeier später erst im Jahre 1668 zum Geburtstag der Kaiserin wieder aufgeführt wurde. Der Titel der geschriebenen Partitur besagt dies deutlich. Dass diese Oper nach dem Tode Margarethas (sie starb am 12. März 1673), gerade ob ihrer ursprünglichen Bestimmung als Hochzeitsfestspiel, nicht mehr aufgeführt wurde, ist ebenso selbstverständlich, als dass sie, für specielle Hofzwecke bestimmt und ausgearbeitet, trotz ihres künstlerischen Werthes an keinem anderen Orte zur Aufführung kam. Es ist aber auch nicht wahrscheinlich, dass sie 1666 oder 1667 in Wien gar so oft gegeben worden sei, wie Rinck behauptet; denn 1666 wurden bei sehr beschränkter Spielzeit daselbst 10 musikalische Novitäten, 1667 9 neue Opern und zwar immer zu bestimmten Gelegenheiten am kaiserlichen Hofe aufgeführt. Welch' glückliche und gesegnete Zeit für die Künstler, denen jeder Geburtstag, jedes Familienfest in der kaiserlichen Familie neue Aufträge brachten! Allerdings waren diese Künstler in ihren Einkünften fasst ausschliesslich an den Hof gewiesen.

Mit Ausnahme des Balletcomponisten Heinrich Schmeltzer, eines Wieners von Geburt, waren alle producirenden und ein Theil der reproducirenden Künstler, die bei der Aufführung betheiligt waren, aus Italien berufen und standen in festen Stellungen beim Wiener Hofe. Der Librettist Francesco Sbarra, der von 1665—1668 kaiserlicher Hofpoet war — neben ihm wirkte in der gleichen Eigenschaft Aurelio Amalteo, andere Italiener erhielten gelegentlich Aufträge zu Dichtungen verschiedener Art — berichtet uns in dem Nachwort zu seinem Libretto über die bei der Festaufführung wirkenden Künstler. Da seine Mittheilungen (*„L'autore a chi legge"*) auch sonst herangezogen werden müssen, mögen sie hier in Uebersetzung folgen:

»Diesmal hätte ich Dich lieber als Zuschauer gewünscht, denn als Leser des Werkes, welches ich Dir vorlege. Abgesehen von den beigegebenen Zeichnungen, von fleissiger Hand geschnitten, findest Du in diesem Buche nur die Dichtung, die ohne alle die werthvollen Ausschmückungen, mit welchen sie auf der Bühne erschienen ist, nur ein Skelett der Unvollkommenheiten meiner Feder bleibt, jetzt mehr denn je von mir beklagt, weil ich mich unfähig finde, Dir voll und ganz zu schildern

---

[1]) *„Diarium Europaeum"* 15. und 16. Theil bringt in einer eigenen Beilage eine genaue Beschreibung dieses Caroussels nebst bildlichen Darstellungen und der Partitur der Schmeltzer'schen Stücke. Diese letzteren, die auch Sätze für Streichinstrumente enthalten, werden als Anhang der zweiten Lieferung des *„Pomo d'oro"* hier veröffentlicht werden. Ein Libretto dieses Balletes erschien 1667 in gleicher Ausstattung wie die Libretti von *„Pomo d'oro"* und *„La Monarchia latina trionfante"* (1668) bei Cosmerovius in Wien.

[2]) Vgl. das Facsimile (Bl. II). Auf diesem Blatte ist als Umrahmung der Dedication die Architectur des Prosceniums (vgl. Blatt I) verwendet. Auch das Dedicationsblatt des Libretto von *„Il fuoco eterno"* (Text von N. Minato, Musik von A. Draghi) aus dem Jahre 1674 hat die gleiche Architectur; als Mittelstück ist hier eine auf diese Oper bezügliche Illustration eingesetzt.

[3]) „Leopold des Grossen Leben und Thaten". 2. Auflage, Cölln, 1713. Theil I, S. 124. In der ersten Auflage vom Jahre 1708 steht diese Bemerkung nicht.

Digitized by Google

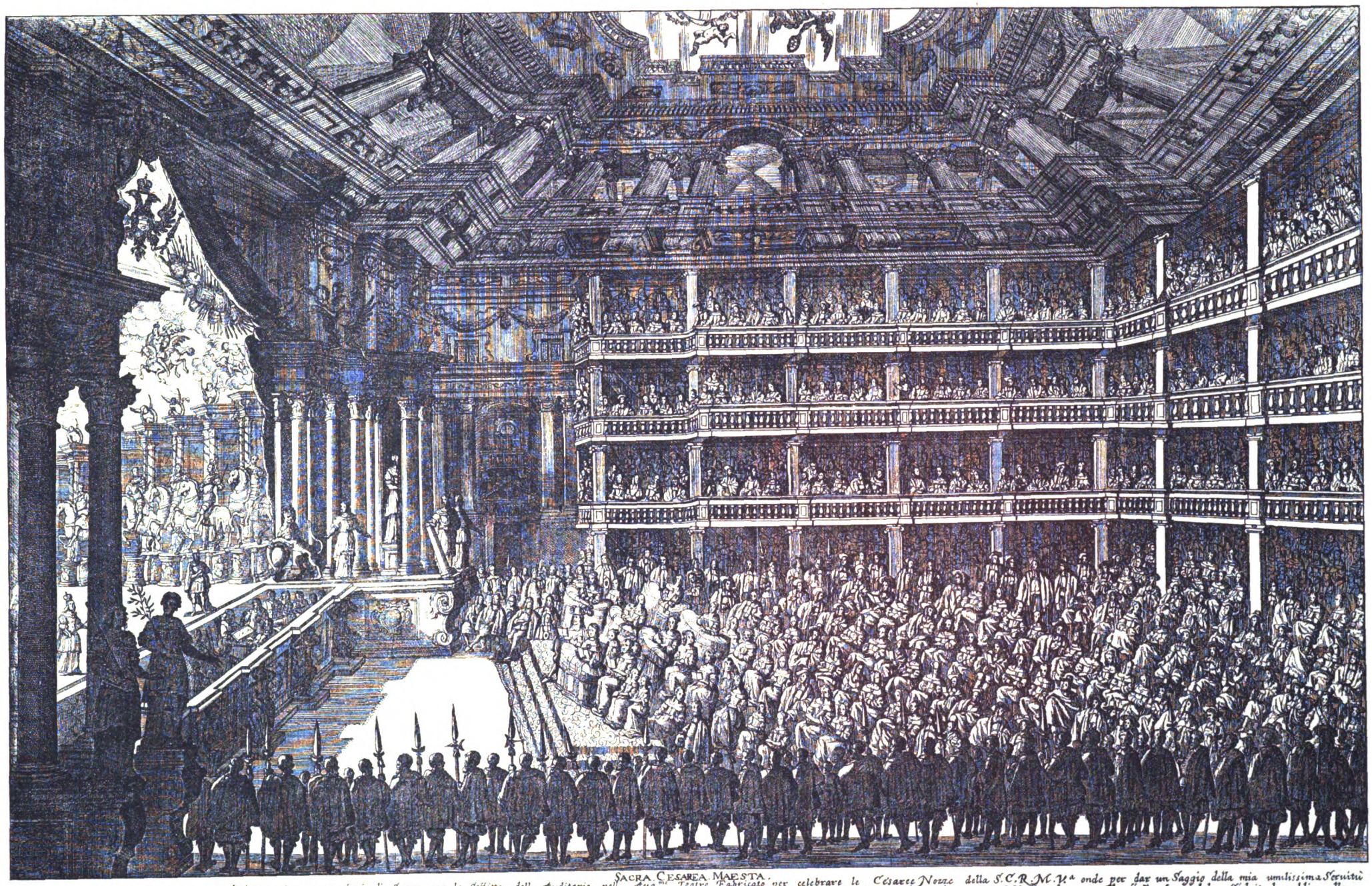
die Auserlesenheit der Musik, die Herrlichkeit des Schauplatzes, die Vornehmheit der Scenerie, den Reichthum der Costüme, die Zahl der Comparsen, die Mannigfaltigkeit der Maschinen, die seltsame Pracht der Turniere, die Abwechslung der Tänze, die Kühnheit der Gefechte, die militärische Exactheit bei der Belagerung und der Vertheidigung der festen Werke, vereint mit andern Wundern der Kunst, die zum grossen Theil die Mängel meiner Dichtung bedeckt haben. Ich glaube aber, Du dürftest überzeugt sein, zu glauben, dass dieses Bühnenfestspiel *(Teatrale festegiamento)* jedes andere bisher gesehene an Pracht und Herrlichkeit übertroffen habe, wenn ich Dir mittheile, dass ein freigebiger *Caesar* zur feierlichen Begehung seiner so sehr ersehnten durchlauchtigsten Hochzeit es aufführen liess, ohne Zeit und Kosten zu sparen; von Allerhöchstderselben wurde die gesammte Leitung unterstützt, damit die grossherzigen Intentionen Seiner Majestät in jeder Beziehung erfüllt werden. Die Aufführung stand unter Oberaufsicht des hochgeborenen und hochangesehenen Herrn Grafen Franz August von Waldstein, Malteser-Ritter und Grossbailli, Kammerherr Seiner Majestät, Hauptmann der Arcierenleibgarde,[1]) eines Cavaliers, dessen geistige Anlagen würdig der Hoheit seiner Geburt sind und der zu seinen anderen seltenen Eigenschaften eine vollkommene Kenntniss aller vornehmen Uebungen sich erwarb. Da er einen vorzüglichen Geschmack in der Dichtkunst, in der Musik und in der Zeichenkunst hat, auch in der Mathematik, wie in jeder andern Materie, die zur Leitung einer solchen Aufführung nothwendig ist, genügend bewandert ist, so konnte er bei seinem unermüdlichen Eifer und unter seiner Autorität dieses zu einer Vollkommenheit „*non plus ultra*" bringen. Nicht wenig trug zu dem Gelingen die Musik bei, welche von den ersten Virtuosen dieses Jahrhunderts ausgeführt und vom Herrn Ritter Cesti, Ehren-Capellmeister Seiner Majestät, componirt war, welcher, stets bewundernswerth in seinen Compositionen, in dieser sich unerreichbar erwies. Der Herr Lodovico Burnacini, Ingenieur S. M., der in seinen geistvollen Zeichnungen die Scenerien, die Maschinen und die Costüme erfunden und in staunenswerther Weise vorgelegt hat, ist auch der Erbauer des berühmten Theaters gewesen, das zu diesem Zwecke mit nie gesehener Herrlichkeit von Grund aus in einer so vortrefflich durchdachten Raumvertheilung hergestellt worden ist, dass es, trotz seines 5000 Zuschauer fassenden Umfanges auch nicht dem entferntesten der Zuschauer in Bezug auf das Verständniss der Stimmen etwas zu wünschen übrig liess. Der Herr Santo Venturi, Balletmeister am kaiserlichen Hofe und der Herr Agostino Santini, Meister der Waffenübungen am kaiserlichen Hofe, haben, jeder in seinem Wirkungskreise, die seltsamsten und wunderlichsten gymnastischen Actionen erfunden und geleitet, welche von den vornehmsten Cavalieren und Pagen S. M. ausgeführt wurden. Habe also Nachsicht mit den Schwächen dieses meines Werkes, und halte Dir vor Augen die Verdienste dessen, der es so gut geleitet hat und die Tüchtigkeit so vieler Künstler, die sich in ihren ehrenwerthen Bemühungen vereinigt haben, der Dichtung Leben zu verleihen.«

Der Dichter des Festspieles will sich also, wie es den Anschein hat, in den Hintergrund stellen. Man könnte dies nur billigen, denn sein Libretto bildet nur die Unterlage und das Gerippe für den Prunkbau des ganzen Festspieles. Der Componist, der mit seinen Melodien den Reden der Personen den lebenden Odem einhauchte, verlieh dem Werke künstlerische Geltung bis auf den heutigen Tag. Die Musik ist es, die dem Spiele kunsthistorischen Werth verleiht. Doch wollen wir auch den anderen mitwirkenden Künsten Gerechtigkeit widerfahren lassen und ihnen den Vorrang bei der Besprechung einräumen — »das Beste komme zuletzt«.

Das Theater und die Decorationen waren von der Meisterhand Ludovico Burnacini's geschaffen. Was dieser Künstler für die Technik der Bühne und ihres äusseren Gewandes bedeutet, das konnte

[1]) Franz Augustin Graf von Waldstein, von der Linie Wartenberg-Lomnitz, wurde unter Leopold I. zum Obersthofmarschall und Ritter des goldenen Vliesses ernannt und starb am 11. August 1684.

Digitized by Google



SACRA CESAREA MAESTA

Hauendo riceuto l'honore di operare col' dipinger alcune mutazioni di Scena, con la Soffitta dell Auditorio nell' Aug.mo Teatro Fabricato per celebrare le Cesaree Nozze della S.C.R.M.V.a onde per dar un Saggio della mia umilissima Seruitù hò posto in dissegno una veduta del fianco del Sudetto Teatro accio quelli ancora che non l' hauranno ueduto possino godere delle magnificenze della Sacra C.R.M.V.a onde per tal effetto hauendolo Seolpito lo publico alle Stampe, col' Supplicare la sua Clement.ma grazia à non Sdegnare questa mia fatica mentre a piedi Clementissimi della M.V.a Proffondissimamente m' inchino.

Humil.mo Deuot.mo Obligat.mo et Oss.mo Serv.e Pran.o Geffels. Delin: et Scolp:

I. edomico Burnacino Ingegniere di Sua S.C.M: Inuentor.

Digitized by Google

Digitized by Google

man mit Staunen und Bewunderung in der Ausstellung für Musik- und Theaterwesen vom Jahre 1892 innewerden. Ludovico Burnacini gehört einer Künstlerfamilie an, die mehrere Vertreter am Wiener Hofe in officiellen Stellungen als kaiserliche »Ingenieure« hatte. Neben Giovanni Burnacini wirkte seit 1652 dessen Sohn Ludovico Ottavio (geb. 1636) und entwickelte bis zu seinem Tode (12. December 1707) eine weitverzweigte Thätigkeit [1]). Für uns kommen nur der Bau des aus Holz errichteten Festspielhauses, die Decorationsbilder und die Zeichnungen der Costüme in Betracht. Die hier beigegebenen Reproductionen führen uns diese Werke Burnacini's in wirksamer Weise vor.

Wir sehen in dem Theater die kaiserliche Familie: den Kaiser mit seiner jungen Gemahlin, die Kaiserinwitwe Eleonore [2]) und zwei jüngere Gestalten, wahrscheinlich deren Kinder die Erzherzoginnen Leonore und Marianne, Stiefschwestern des Kaisers Leopold I. [3]) An den Seiten stehen die Arcierenleibgardisten. Im Parterre und auf den Galerien sitzen Vertreter des Adels und der Bürgerschaft, denn auch Diese war herangezogen; der Hof hielt sie durch den Einlass zum Festspiele schadlos für die Einquartierung der vielen Gäste, die zu den Hochzeitsfeierlichkeiten herbeigekommen waren und in der Burg nicht unterkommen konnten. Ich glaube, dass die Angabe, das Theater habe 5000 Zuschauern Raum gewährt, übertrieben ist; der Zusammenstellung auf dem Bilde können im günstigsten Falle nur 1500 Plätze entnommen werden. Chor und Orchester dürften auch nicht für solche Dimensionen, wie sie 5000 Hörer verlangen, ausgereicht haben. Der Orchesterraum trennt das Parterre von der erhöhten Bühne. Das Orchester ist nicht unsichtbar, wie es bei der Einführung der Oper um 1600 in Italien und bei den Singballeten am französischen Hofe schon Ende des 16. Jahrhunderts der Fall war. Wir sehen den *Maestro della Capella* am *Cembalo* sitzen, er führt den *Basso Continuo* aus. Um ihn herum gewahren wir etwa 25 Musiker; diese Zahl dürfte genügt haben, die vorgeschriebenen und usuellen Instrumentalpartes auszuführen. Das *Graviorgano*, das an Stellen gravitätischen oder pathetischen Ausdruckes anstatt des *Cembalo* ertönte, kann man im Orchesterraum nicht wahrnehmen. Vielleicht war es hinter der Bühne aufgestellt oder das *Cembalo* hatte Züge für Windladen und Pfeifenwerk; solche Doppelinstrumente waren im 17. Jahrhundert am Wiener Hofe in Verwendung. Im kaiserlichen Schloss Ambras ist ein solches bis auf den heutigen Tag erhalten.

Einen besonders intimen Einblick in die Theaterkunst des 17. Jahrhunderts gewähren uns die Scenenbilder, die eine vollendete architektonische und perspectivische Anlage zeigen und eine Fülle von fesselnden Einzelzügen bieten. Hier konnte sich die reiche Phantasie des Künstlers üppig entfalten. Die gegen ihn von verschiedenen Seiten erhobenen Vorwürfe: »eine Vorliebe für überladene Verzierungen, sowie Mangel an geläutertem Geschmack« (Nagler, Lexicon, Bd. 2), ferner dass »ihm der Sinn für einfache Formen fehle« (Allgemeine Deutsche Biographie) und endlich, dass »seine Bauten Nüchternheit und matten Flügelschlag der Phantasie zeigen« (Ilg) — alle diese kritischen Vorwürfe mögen in Bezug auf die Bauten ihre Berechtigung haben, die Theaterdecorationskunst und Prospectenarchitektur von Burnacini sind, wie auch Ilg hervorhebt, glänzend, malerisch und effectvoll. Man ist erstaunt über die Fülle und den Reichthum der Einbildungskraft.

Wenn alle diese Bilder in Wirklichkeit umgesetzt worden sind, und diese Wirklichkeit nur halbwegs den Absichten des »erfindenden« Künstlers Burnacini entsprochen hat, dann begreift man das Entzücken der Zeitgenossen und die Angabe Rincks, dass die Kosten des Festspieles 100.000 Reichs-

---

[1]) Vergl. Albert Ilg »Leben und Werke Joh. Bern. Fischer's von Erlach, des Vaters.« Wien, C. Konegen, 1895. S. 75 fg. In einer Anmerkung (124 S. 181) sagt Ilg, dass im Textbuch des *Pomo d'oro* im Ganzen 46 Blätter enthalten seien und beruft sich auf die Künstler-Lexica von Nagler und Fuessly, die aber 42 Blätter angeben. In Wirklichkeit enthält das Libretto 24 Bilder.

[2]) Eleonore hatte unter ihrem Hofstaat auch Musiker und veranstaltete in ihren Appartements Musik- und Theater-Aufführungen aller Art.

[3]) Diese Erzherzoginnen wirkten 1666 bei der Aufführung der *„L'Elice per musica" Introduzione ad un ballo* mit, die von Kaiser Leopold I. zum Geburtsfest der Kaiserinwitwe angeordnet war.

Digitized by Google

thaler betragen haben [1]). Diese Summe ist nicht einmal hoch, wenn man sie mit derjenigen vergleicht, die, wie uns das politische *Diarium Europaeum* berichtet, Alexander Carducci, der Veranstalter des obenerwähnten Rossballets, als eine »Verehrung« erhalten haben soll: 200.000 Gulden [2]). Decorationen und Costüme sind mehr das Product der Phantasie Burnacini's, als tiefer und erfolgreicher Studien nach der Antike. Man stosse sich nicht daran. Die Renaissance hatte bis dahin weder in der bildenden Kunst, noch weniger in der Musik eine genaue Kenntniss der alten Kunst zu Tage gefördert. Das Ideal, dem die begeisterten Vertreter der griechischen Kunst im 16. und 17. Jahrhundert nachhingen, glich mehr einem Phantome. Die Sänger sangen, die Instrumentisten spielten Musik im und aus dem Geiste der neuen Zeit, die Componisten konnten nur gewisse allgemeine Principien der Declamation und des natürlichen Ausdruckes verwirklichen. Warum sollten dann die auf der Bühne agirenden Personen antike Gewänder tragen? Wir modernen Zuschauer mit den archaisirenden, alterthümelnden Anforderungen belustigen uns gerne über diese in Hoftracht oder in orientalischen Gewändern einherschreitenden antiken Götter und Heroen. Diese Gewänder sind die Hüllen für Personen, die in Dramen agiren, deren Stoff der Antike entnommen ist, die alte Namen führen, aber modern fühlen, sprechen und singen. Die Wiener Hofbibliothek besitzt eine Reihe von Studienblättern und Skizzen Burnacini's zu theatralischen Darstellungen, Costümebildern, Faschingsfiguren aller Art, die Zeugenschaft ablegen von dem ernsten Bemühen des Künstlers, dessen Aufgabe nicht darin bestand, die historischen Kenntnisse seiner Zeit zu erweitern oder bereichern [3]). In unserer Publikation können wir nur die 24 Blätter reproduciren, die das gedruckte Libretto in ausgezeichneten Kupferstichen von der Hand des Mathaeus Küsel [4]) enthält. Die Kupferstiche sind der Zeichnungen würdig. Wir sehen da eine abwechslungsreiche Bilderreihe, von denen wir in der ersten Lieferung des „*Pomo d'oro*" bringen: Schauplatz des österreichischen Ruhmes (Blatt III), die Unterwelt (das Reich des Pluto, Blatt IV), die Versammlung der Götter unter dem Vorsitz des Jupiter (Blatt V), Waldlandschaft auf dem Berge Ida (Blatt VI), Palasthof des Paris (Blatt VII), Garten der Freude (Blatt VIII). In der zweiten Lieferung werden folgende Decorationsbilder enthalten sein: Hafen am Meere, die Hölle, ein Waffenplatz, Tritonischer Sumpf, Höhle des Äolus, Thal mit dem Flusse Xanthos, Zeughaus des Mars, das Meer, Ritterlicher Kampfplatz, ein Cedernhain, Tempel der Pallas in Athen, der Himmel mit der Milchstrasse und der Feuerkugel, Atrium des Palastes der Venus, Festung des Mars, Villa des Paris, Waffenplatz das Mars, endlich das Schlusbild: Himmelreich, irdisches Reich mit dem Ausblick auf die See. Der Leser fragt mit Recht: Was noch? Grössere Abwechslung kann in einer Oper nicht geboten werden und ist wohl auch bis auf den heutigen Tag nicht geboten worden. Zur Erhöhung des scenischen Reizes dienen die Flugmaschinen und Kunstgerüste, die im Büchlein, das die Inhaltsangabe in deutscher Sprache brachte, folgendermassen verzeichnet sind:

Erſcheinende Kunſt-Gerüſt, Flüg vnd dergleichen.

In der Vor-Rede.

Flug deß Pferds Pegaſus, darauff der Oeſterreichiſche Ehren-Rhuem von dem hindern Theill der Schaubinne über deſſen gantzen Platz durchſtreichent, hervor zwiſchen einem Gewilke ſich hinein begibet.

---

[1]) Die Cameralrechnungen bringen über die Kosten keine näheren Nachweise. Nach gütiger Mittheilung des Herrn Dr. von Weilen, der die in der k. k. Hofbibliothek aufbewahrten Rechnungsbücher gerade mit Rücksicht auf die Theater- und Kunstauslagen durcharbeitete, finden sich keine Angaben über Auslagen für die Festoper, sondern nur folgende auf die Festzeit bezügliche Daten: *1666, 437b den letzten September 1666 zur aufricht und verfertigung der Machina des Tempels, Triumph-Wägen vnd Gallerien zum k. Hochzeitsfest 28.000 fl. . . . . dito zur Verfertigung des neuen hölzern Comedj Hauss auf der Cortina 19.700 fl. eodem die auf reparir u. verneuerung des grossen Tanz sals 4500 fl. . . . . 1667/68, 348a, 23. Dez. zu Handen des Hrn. Quenzers zu völliger verfertigung des Comedihaus 5000 fl.*

[2]) Rinck (I, 157) spricht nur von 20.000 Gulden, die Carducci, der ob seiner Bemühungen und Verdienste beim Rossballet zum Baron ernannt wurde, erhalten haben soll.

[3]) *„Recueil de 309 dessins, contenant différents objets en crayon, lavis partie à l'encre de la Chine, partie à gouache".*

[4]) M. Küsel (auch Küssel) war 1621 in Augsburg geboren, dann in Wien thätig und starb 1682.

Digitized by Google

Flug der Lieb vnd deß Vermählungs-Gott vnder verschiedenen Schertz-Zeichen miteinander nach dem Himmel.

In der ersten Handlung.

3. Eintrit.

Ein Feuer-speyender Trach, auff welchem die Vnainigkeit kumet, vnd wider verschwindet.

5. Eintrit.

Die Vnainigkeit in einer Wulcken ober der Götter Mahlzeit von Jhnen vngesehener sich durch begebent.

8. Eintrit.

Flug deß Mercurius von Himmel auff die Erde, vnd wider zuruck nach dem Himmel.

11. Eintrit.

Zween Lüffte auff jhren Flügeln den Momus herab nach der Erden tragent.
Deren beeden Flug wider zuruck gegen den Himmeln.

13. Eintrit.

Lustsaal der Juno mit Jnbegriff aller Reichthumb vnd Hochheiten, welcher sich von dem Himmel herab begibt.

14. Eintrit.

Ehren-Porten der Pallas, vnter welcher Sie zwischen vnderschiedlichen Feld-peüthen vnd Sieges-Zeichen sitzente von dem Himmel herab kumet.

In der Anderten Handlung.

6. Eintrit.

Deß Charon Schiff, worauff Er die Furien oder Höllen-Göttinen überführet.

7. Eintrit.

Flug der drey Furien auß der Höllen in die Welt.

9. Eintrit.

Venus vnd die Lieb auff einem Wagen in dem Lufft.
Der Liebe Flug wider zuruck.

11. Eintrit.

Der Pallas Wagen in dem Lufft.

In der dritten Handlung.

2. Eintrit.

Juno auff einer Wulcken.
Flug der Winde als deß Auster, Zephyr, Eurus, vnd Volturnus.

7. Eintrit.

Deß Paris-Schiff.
Vngewitter deß Meers.

8. Eintrit.

Die Venus auff einer Muschel von denen Nereiden gelaithet.
Deß Neptun Wagen gezogen von denen Meer-Rossen.

In der vierten Handlung.

3. Eintrit.

Erdbiden so die Bildnuß der Pallas zu Erden wirfft, vnd das Mittel-gewelb der Kirchen einreisset.

Digitized by Google

4. Eintrit.

Pallas in einem Gewilcke.

6. Eintrit.

Venus in ihren Stern.

7. Eintrit.

Die Lieb auff einem Feuer-Wagen von Himel in das Meer herabkument.

8. Eintrit.

Juno auff dem gesternten Himmels-Wagen deß Arturus, die Mülch-Strassen deß Himmels, welche von lauter kleinen sternlein ist, durchgehent.

9. Eintrit.

Wagen deß Element deß Feuers mit zwey Salamandern bespanet.

10. Eintrit.

Euphrosine eine der Huld-Göttinen, auff einer Schilt-Krot, welche von der ferne mit langsamer Bewegung hervor kumbt.

12. Eintrit.

Triumph-Wagen gezogen von zweyen Löwen, so die Lieb laithet, auff welchem Mars vnd Venus, vnd zu deren Fuessen Cecrope an Keten, vor denen der Juno vnd Pallas Wafen, Scepter, Cron vnd dergleichen hergetragen werden, zuruck aber auff dem Wagen, der Sieg sich befindet, welcher ob dem Mars ein Cron, vnd ober der Venus den Goldenen Apfel haltet.

13. Eintrit.

Die Lieb vom Himmel auff den Wagen zuefliehent.

14. Eintrit.

Laufbrucken der Sturmenden, auff welcher die Athenienser die Vestung deß Mars berennen.

15. Eintrit.

Pallas auff ihrem Wagen in dem Lufft.

In der Fünfften Handlung.

3. Eintrit.

Juno auff einer gantz dunckel-finsteren Wulcken.

Jupiter auff dem Adler.

4. Eintrit.

Pliz vnd Donner.

Regen vnd Hagel.

9. Eintrit.

Pliz deß Jupiter, welcher von Ihme geworffen, den Thurn, worinen der Goldene Apfel verwahret wird, in stükhe zerschmettert.

Flug deß Adlers vom Himmel auf den erlegten Thurn.

Dessen Flug wider von dar zuruck mit dem Goldenen Apfel.

In dem 10. vnd letzten Eintrit.

Wagen der Venus, auff welchem Sie von der Vestung auß in den Himmel fahret.

Gehaimes Gemach deß Geschicke, welches aus befelch deß Jupiter eröfnet, alle Kayser, König, Ertz-Hertzogen vnd Helden deß Glorwürdigisten **Hauß Oesterreich** darstellet.

Neben viel andern mehr, so in hernachfolgendem Außzug der Eintrit, jede an seinem Orth mit mehreren angedeutet wirden.

Digitized by Google

Nicht ohne Absicht habe ich die scenischen Bilder und technischen Apparate namhaft gemacht, bevor ich zur Besprechung der Dichtung gekommen bin, denn die Handlung lässt sich aus der Nöthigung des Librettisten, möglichst abwechslungsreiche Bilder und Spiele zu bieten, mit herausleiten und wohl auch rechtfertigen. Die einleitende Inhaltsangabe des deutschen Buches lautet:

„Die Vnainigkeit, den Himmel in Vnordnung zu ſetzen, würffet in wehrender Mahlzeit der Götter den Goldenen Apfel zwiſchen Jhnen hin, mit aufgeſchribener Zuaignung Der Schönſten.

Juno, Pallas, vnd Venus ſtreiten, jede ſelbigen zu haben; Jupiter übergibt das Vrtl dem Paris Sohn deß Priamus Königs in Trojen, welcher vnter allen vor den Gerechteſten beliebet wurde, vnd allein auff daß Er ſolcher vnveränderlich bleiben möge, weit von ſeines Vatters Königlichen Sitz in denen Einöden deß Bergs Ida ſich aufhuelte. Zwiſchen Jhme vnd Ennone einer ſchönſten Ninphen Tochter deß Fluß Xanto ſchwebte inbrünſtige Lieb, derenthalben Sie den Scheffer Aurindo, welcher Sie auch eiferig liebte, außſchluge. Bey der nachricht, die Mercurius dem Paris bracht, daß Jupiter Jhn zum Schiedmann dieſes Streits gemacht habe, betriebet ſich Ennone, aber Paris verſichert Sie der Beſtändigkeit ſeiner Naigung. Die drey Göttine ſtellen ſich jhme vor, bemühende, jede Jhr Verlangen zu behaubten, mit Verſprechen, Juno, Jhne Herrſcher über Aſien vnd Europen zu machen, Pallas, Jhne zum berühmteſten Kriegs- vnd Feld-Herrn zu erheben, aber Venus die Beſitzung der Schönheiten Helena Königin in Sparten Jhme erbietende, erhaltet das Vrtl vor ſich, welches Jhr Paris zugleich nebſt dem Goldenen Apfel erthailet; Dannenhero Er die deßwegen verſprochene Belohnung zu holen, Jhme vorſetzet in Sparten zu ſchiffen, welches Er auch, vneracht der Ennone gefaſten Argwohn vnder inmittels gegen Jhr verſtelten Liebes-Schmeichlungen bald darauff ohne ainige jhre nachricht in das werck ſetzet.

Juno vnd Pallas ob dieſem Vrtl erzürnet, bemühen ſich jhre Rach wider Paris zu nehmen: Juno begert von Eolo Gott der Winde, Jhn auff dem Meer in Schiffbruch einzulaiten, vnd Pallas von Cecrope König in Athen Jhrem zugethanen, Jhn mit Waffen zu verfolgen. Aber Venus, gebührende Hülff zu thuen, bittet Mars den Kriegs-Gott, daß Er Jhme Beyſtand laiſte, danenhero dieſer den Cecrope erfordert, ſich gegen Jhme mit gewiſſer Anzahl der Seinigen an beſtimten Orth einzufinden, allwo Er in Krafft der Waffen die Billigkeit deß vor die Venus außgeſchlagenen Vrtls zu vertretten, ſich darſtellen werde.

Paris, in deme Er mit beglücktem Wind, erluſtiget von der Hoffnung die Helena zu erhalten, fortſeglet, wird von grauſamen Sturm-Gewitter überfallen worinnen, als Er gleich zu Grund gehen ſolte, Jhme auff ſein anruffen Venus beyſpringet, mit Hülff deß Neptun, welcher auff Jhr Bitt vnd Verſprechen, daſs Er ſeiner geliebten Amphitrite Gegen-naigung erhalten ſolle, das Meer wiederum in ſtille ſetzet.

Hierauf folgt das Treffen zwiſchen Mars vnd Cecrope, allwo dieſer überwunden deß Mars Gefangener bleibet; worob Pallas erzürnet, in deme man zu Athen in dem Jhr Gelübten Tempel in Anruffung Jhrer Hülff vermittels der gewöhnlichen Opfer begriffen, ſelbigen durch einen Erdbiden zu boden wirffet, hernach denen ob ſolchem Zufall höchſt beſtürtzten Athenienſern erſcheinet, jhnen dieſer deß Königs Gefangenſchaft nachricht gibt, vnd ſie anmuthet, vermittels Gewalt der Waffen ſelbigen zu entledigen, vnd zugleich den Goldenen Apfel zu erobern, welche beede in der Veſtung deß Mars verwahret wären.

Juno ergrimmet über Neptun, vmb daſs Er den Schiffbruch vnd Vntergang deß Paris verhindert, begibet ſich zu dem Element deß Feuers von ſelbigem, daß es von oben herab deß Neptun Reich verhörgen wolle, inſtendig verlangent, welches aber das Feuer, vmbwillen es wider die Vorſehung deß Geſchickes ſeye, abſchlaget; Danenhero ſie hierdurch noch mehr in Zorn enttzündet, nachdem Sie ſich gegen Jupiter beklagt, warumen Er die Erkandnuß dieſes Streites einem anderen anvertraut, vnd nicht ſelbſt geurtlet habe, wie Er thuen hätte ſollen, jhren Zorn durch den Lufft außlaſſet, ſelbigen mit Regen, Hagel, Blitz, Donner, vnd Vngewitter vnter-überſich kehrent, worvon der luſtbare Hoff deß Paris in grund verhörget wird.

Digitized by Google

Enmone nach langen wiewol vergeblichen nachforschen vmb Paris, folgents seiner Abraiß, vnd der Vrsach, die Ihn hierzu angetrieben, benachrichtet, sincket ob eusserstem Schmertzen zur Erde in Ohnmacht hin, als sie nun alßgemach wiederumen zu sich kommet, will sie in Verzweifflung Ihr selbst den Tod zufügen, wird aber von Aurindo, welcher eben darzu gelanget, verhindert, gegen deme Sie endlich dann, nach ainiger waigerung, jhre Naigung zu wenden entschliesset.

Die Athenienser angelaithet von Alceste deß Cecrope Gemahlin, bestreiten mit Sturm die Vestung deß Mars, werden aber von selbigem abgetriben, danenhero jhnen Pallas wieder Muth vnd Hertz zuspricht; In deme Ihr aber Jupiter, warumen Sie wegen dieses Goldenen Apfels alles in Vnordnung bringe, verhebet, vnd sie solch jhr Beginnen verthätigen will, gerathet Sie mit Juno in Zanck, demenach Jupiter, soviel Streite aufzuheben, den Schluß machet, den Goldenen Apfel zuruck zu nehmen; Wirfft hierauff mit dem Bliz den Thurn der Vestung zu Grund, seinem Adler befehlent, daß Er solchen herauß hole, welcher in schnellem Flug sich dahin begibt, selbigen zwischen denen eingefallenen Gemäuren deß Thurns erhebt, vnd dem Jupiter zutraget.

Juno vnd Pallas, halten jede eiferigist an, den Apfel zu haben, als aber Venus denen Himmeln zue sich verfüget, allda schwer beklagent, daß man so gerechtes, vnd durch einen von Jupiter selbst erwehlten Schiedman gegebenes Vrtl wieder vmbstossen wolte, verspricht Jupiter Sie alle zuvergnügen, vnd zwar diesen Goldenen Apfel der Höchsten Fürstin, so jemaln die Welt gesehen oder sehen werde, einer Tochter vnd Gemahlin der Grösten Monarchen der Erden, der Schönst, Mächtigist, vnd Weissesten vnter allen vorzubehalten, durch welche dan, in deme in Jhro zugleich verainiget die Ruhm der Venus vermitls dero Schönheiten, die Vortreflichkeiten der Pallas vermitls sonderbahren Verstands, vnd alle Preiß der Juno vermitls Tapferkeit deß Gemüths vnd auch Vnschätzbarkeit der vnterhabenden Länder, jede deren dreyen Göttinen sich rühmen könne, den Apfel erhalten zu haben; Mit diesem öffnet Er das inner-gehaimiste Gemach deß Geschickes, allwo zwischen denen Vorbildungen der sämentlichen Kayser, Könige, vnd Fürsten dieses höchst ansehenlichisten Hauses Oesterreich, die Bildnuß Jhrer Kayserl. Mayest. vnd Dero Kayserlichen Gemahlin mit vnzehlbarem Nach-Stamme gesehen werden: die drey Göttinen hierob in höchste Verwunderung entzucket, verehren selbige mit tieffer Naigung, auch bezeugten sonderbaristen Begnügungen ob diesem deß Jupiters Außspruch: vnd dessen sicherste Zeugnuß darzuthuen, befilcht Juno denen Geistern deß Lufts, Pallas denen Streitbaren Rittern, wie auch Venus denen Syrenen vnd Tritonen, daß Sie hierob einhellig sich in Freude erheben, danenhero nach Veränderung der Schau-bihne in einen weiten Platz von ansehenlich- vnd kostbaristen Gebäuen nechst deß Meers drey grosse Täntz als

Der Geisteren im Lufft
Der Helden auff der Erd
Der Syrenen vnd Tritonen im Meer

beygestimmet von klingenden Schalle eines Reyen der Götter, vnd zahlbaren Stimmen vnterschiedlicher Klang-Spiele, erfolgen."

Dieses „*Argomento*" — so heisst die Ueberschrift der Inhaltsangabe im italienischen Libretto — trennt nicht, wie es sonst üblich war, den historischen oder überlieferten Theil von dem frei Erfundenen, „*Quello che si hà dall Istoria*" „*di quello che si finge*". Der Dichter giebt auch nicht, wie es damals Brauch war, einen »klassischen« Gewährsmann für seine Fabel. Die Mythe vom Zankapfel der Götter und dem Urtheilsspruch des Paris giebt die Unterlage für die »Handlung«, die ganz frei ausgestaltet ist. Alle die verschiedenen scenischen Bilder und Einzelvorgänge werden zusammengeschweisst, aneinandergeleimt, zu einer bunten Folge vereinigt, ohne einen inneren seelischen Zusammenhang. Der rothe Faden läuft nicht innen durch, sondern wird aussen als Bindemittel zu verwenden gesucht. Der Librettist bedient sich der Maschinen und Intriguen, um ein künstliches Netz herzustellen, das Götter und Menschen umfängt. Der

Digitized by Google

Macchiavellismus wird in die griechische Götterwelt eingeführt, um den Reiz der Hofintriguen von Ober- und Unterwelt zu verstärken, das Interesse zu heben. Die Götter sind Puppen mit Räderwerk; bei den Menschen tritt wenigstens die Absicht hervor, Gemüth und Verstand wirken zu lassen. Festscenen, rührende Scenen, komische Einlagen — Alles stolpert über- und durcheinander und es ist fast ein Wunder, dass dabei in die fünf Handlungen und die 67 »Auftritte« — in den venetianischen Opern waren Akte mit zwanzig Scenen nicht selten — soviel Ordnung gebracht ist, dass man sich zur Noth zurecht finden kann. Vorsichtsweise gab der Librettist den Zuschauern Einführungsbüchlein in deutscher Sprache neben den Libretti in die Hand. Alle Elementarmächte werden in den Gestalten der mythologischen Personificationen in den Dienst der Handlung gestellt. Eine Zahl von 30—40 Personen findet man auch in vielen anderen Opernbüchern der damaligen Zeit; aber eine Oper, in der alle Götter und Halbgötter der Antike aufträten, wie im „*Pomo d'oro*", ist mir sonst nicht bekannt. Von den übrigen Mitteln der damaligen venetianischen Oper sind auffallender Weise nicht verwendet: Verkleidungen und Mordversuche. Mit Recht nennt Hermann Kretzschmar die Librettisten dieser Zeit »Episodenmänner«[1]) — nicht etwa weil diese Dichter eine Episode in der Geschichte der dramatischen Musik ausfüllen, sondern weil ihre Handlungen aus Episoden zusammengesetzt sind.

Aus Einzelnen dieser scenischen Dunkelkammern, die durch Kreuz- und Quergänge miteinander verbunden sind, leuchtet ein helleres Licht, das grössere Wärme ausstrahlt. Hier liess sich der Tonsetzer nieder. Ueberall, wo rein menschliche Stimmung zum Ausdruck gelangt, da ergreift sie das Gemüth des Componisten und seine Phantasie belebt sich. Der Librettist war sichtlich bestrebt, dem Tondichter zur Entfaltung seiner Kunst günstigen Spielraum zu gewähren. Einzelne Personen scheinen gerade für diese Zwecke eingeführt worden zu sein. *Ennone*, die beglückte und dann zu Tode betrübte Geliebte des Paris, *Alceste*, das Urbild einer treuen Gattin, *Aurindo*, der unglücklich verliebte, endlich erhörte Schäfer, *Proserpina*, die tiefbekümmerte Gemahlin Pluto's — sie alle geben dem Dichter und Componisten Gelegenheit, mannigfache Scalen der Leidenschaften anzustimmen. Der Componist nutzte sie besser als der Librettist. Dieser hält sich in den Gesprächen und Einzelreden an den italienischen Hofton, der damals in Wien der herrschende war. Die Gedichte, die Frag- und Antwortspiele der italienischen literarischen Akademie in Wien, in welcher der Kaiser, viele Mitglieder des Hofes, kunsteifrige Aristokraten im Verein mit Fachliteraten sich über das Wesen der Tugenden und der Laster unterhielten, werden hier *pur et simple* wiederholt. Galante Scherzreden und theoretisirende Untersuchungen über Liebe und Hass taugen aber nicht dem Musiker, der tiefere Herzenstöne anschlagen will.

Die madrigaleske Dichtung verfügte damals über eine Menge von Gefühlsausdrücken, zärtlichen Anreden und Wendungen aller Art. Derselben bemächtigte sich Sbarra in gleicher Weise wie die Erndichter seiner Zeit. Der Wohlklang der italienischen Sprache täuschte dann hinweg über den conventionellen Gebrauch dieser Phrasen. Worte, wie „*che gioia, che senti | Felice mio Core | Tra fiamme d'Amore | Si dolci e cocenti . . .*", die Ennone in ihrem Liebesglück ausruft, die Verse im Liebesduett von Paris und Ennone: „*O mia vita | O mio Core | . . . Mio caro, e diletto | Mia gioia, mio bene | Che dolci catene | Ci stringono il petto . . .*", die Treueschwüre des Ehepaares Cecrops und Alceste: „*Cari affetti | Puri effetti | De la Fede che n'avvinse | Di quel nodo | Per cui godo | Il più saldo amor non strinse . . . | Care stelle | Luci belle | Dia mia vita . . .*", solche Worte wirken durch den Zauber ihres Klanges, so oft sie auch wiederholt werden, gerade so, wie gewisse Lieblingswendungen der italienischen Opernmusik. Der Componist verfolgt die Klangwirkung jedes Wortes, jeder Phrase; zur Erhöhung derselben erlaubt er sich Aenderungen von der dichterischen Vorlage und so kommt es, dass die gedruckten Libretti in einzelnen Wendungen von der geschriebenen Partitur abweichen. Gelegentlich schiebt der Tondichter einen oder

[1]) »Die venetianische Oper und die Werke Cavalli's und Cesti's« in: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. VIII. Jahrgang, 1892.

Digitized by Google

mehrere Verse ein, streicht andere weg, setzt Worte oder Verse um, wenn die musikalische Phrasirung es verlangt oder durch die Aenderung ein der musikalischen Behandlung günstiger Wechsel von Einzelreden und Ensembles erreicht werden kann. Cesti ist in all' dem zurückhaltender als andere Componisten, die mit den Dichtungen noch freier schalteten.[1]) In der Vertheilung der Strophen und Einzelverse geht der Dichter planmässig vor. Innerhalb der einzelnen Scenen ist der Wechsel wohl überdacht; schon die Betrachtung der beim Drucke des Librettos beobachteten Rangirung der Zeilen und Strophen, je nachdem sie mehr oder weniger seitlich eingerückt sind von der verticalen Hauptlinie, bringt diesen Gedanken nahe. Eine genauere Untersuchung, ein Vergleich mit der musikalischen Behandlung macht dies unzweifelhaft. Bei Erzählungen, bei Betrachtungen, bei ruhigen Auseinandersetzungen sind die Zeilen vielsilbig, in einheitlich gemessenen Sätzen. Je freier der Spielraum für subjective Aeusserungen, desto mehr lösen sich die Verse auf, werden wirkliche „*versi sciolti*". Beim Ausdruck freudigster Stimmung oder bei vollem Ausbruch der Liebesbegeisterung sind die Verse am kürzesten — mit je einer Hochbetonung oder im Wechsel mit zweien stürmen sie dahin. Aber auch da ist überall künstlerisches Mass und Ziel; die fast ausnahmslos verwendeten Reimverschlingungen zeigen äusserlich an, dass die Schönheitslinie nirgends überschritten werden soll. In all' den verschiedenen Strophen, die aus eilf bis zu zwei Zeilen gebildet sind, wird der Reim verwendet. Die sechszeilige Strophe (mit der Reimstellung *a a b c c b*) erfreut sich besonderer Beliebtheit und wird verschiedentlich paarweise zusammengestellt — in Zwiegesprächen als Rede und Gegenrede.

In der prosodischen Behandlung ist die Sprache aller Personen gleich. Während sich aber die Reden der Götter, Halbgötter, Fürsten und vornehmen Liebespaare streng an den Hofton halten, bedienen sich einzelne Personen der Handlung mehrfach dem Volksmunde entnommener Wendungen und derberer Ausdrücke; in gleicher Weise lehnen sich die von ihnen vorgetragenen Arien vielfach an Weisen der Volksmuse. Sonderbarerweise finden wir die Hauptperson dieser »niederen Schichten« des Dramas nicht einmal im „*Argomento*" verzeichnet. Dennoch habe ich die Ueberzeugung, dass Momo's Rolle allen Zuschauern nicht unwichtig erschien. Sie war jedesfalls die dankbarste, weil amüsanteste Partie. Momo ist der Hofnarr der Götter der Oberwelt. Der „*Satiro*" der älteren Oper, der in Wien beliebte „*Musico regio*" und einige Züge der komischen Figuren der „*Comedia dell' arte*" sind in seiner Rolle vereinigt. Sie hat ein Doppelgesicht; aus dem Einen spricht der Schalk, der Spassmacher, dessen Worte nur selten niedrig komisch, zumeist humoristisch sind. Aus dem Anderen spricht der ernste Betrachter und Kenner menschlicher und »göttlicher« Unvollkommenheit; er geisselt die Schwächen, Fehler und Laster der Welt. Er wird „*buffone*" oder schlechtweg „*matto*" (Narr) genannt und bezeichnet sich selbst als „*trastul degli Dei*" (Zeitvertreib der Götter); sein Vater sei „*Pasquino*" (gleichbedeutend mit „*Pasquillo*"), der Mann ohne Füsse, ohne Arme, ohne Nase. Momo hat seine Lebensaufgabe richtig erkannt: „So lang Er ſich vor allzu geſcheid anſehen laſſen, haben ſeine Sachen niemahlen keine rechte Anwehr gehabt, dahingegen, wer ſich närriſch ſtellen, vnd übel von andern reden khünen, jederzeit den Vorzug erhalte" (so erklärt das deutsche Büchlein) . . . . . „anjetzo, ſeithero er den Standt geendert, vnd den Namen eines Narren an ſich genommen, von menniglich beliebet ſey, als von denen ein jeder die Wahrheit anhören möge, vnd ob er ſchon dabey bißweillen übel vrtle, ſo habe Er ſich ja nicht zu ſcheuhen, diß zu reden, was man ſich nicht ſcheuhet zu thun, ſolches zwar denen zu nutzen, welche auff andere Weiß nicht anhören wollen, daß man jhnen hiervon abrathe". In dieser neuen Stellung braucht sich Momo nicht so den Kopf anzustrengen „ . . . *trovo in poco cervel fortuna assai*". Er sagt den Göttern bittere Wahrheiten in's Gesicht, belustigt sich über Neptun, den Wassergott, der beim Festmahle den Wein nicht verschmähe; er bespöttelt den nicht zu stillenden Durst des *Messer Giove* und seiner himmlichen Zechgenossen „ . . . *come trincan questi Dei!*"

[1]) Ueber die einzelnen Fälle wird im kritischen Commentar, der am Ende der zweiten Lieferung erscheinen wird, berichtet werden.

Digitized by Google

Er nennt Mars den Gott des Hungers, der sich auf das Essen besser verstehe als auf den Krieg „. . . *Ha spolpati due Capponi, | Sei Pipione, e tre Fagiani*". Als Mercur zu Paris gesendet wird und am Abend die Reise nicht antreten will, da es in den Cimerischen Grotten schon finster sei, wundert sich Momo, dass Mercur „*il Dio de ladri*" (der Gott der Diebe) sich in der Dunkelheit nicht zurechtfinden könne. Er spottet über die Bestechungsversuche der drei Göttinnen, die das Urtheil des Paris zu ihren Gunsten erringen wollen und zieht Vergleiche mit der Rechtsprechung der irdischen Tribunale. Das Gesetz werde nicht für alle gleich angewendet, „man müſſe trachten, reich und mächtig zu werden, indeme denen Reichen alles erlaubt, auch bey Ihnen alle Untugend Tugend ſeye, als die ſich immer mit Gold bekleiden laſſe". Das Geld beherrsche die Welt. Er ist empört, dass die Zwietracht durch den Wurf des goldenen Apfels solches Unheil anrichten konnte und er durchschaut die Göttinnen, denen es nicht nur um den Preis „Der Schönſten", sondern auch um den Besitz des Goldes zu thun sei. Als er die Schwächen des Paris „des weiſen, gerechten, milden Richters" (wie ihn Giove bezeichnet) erkennt, giesst er seinen Spott über diesen Feigling und treulosen Liebhaber, der Ennone, die treue Schäferin, um Helenens willen verlässt. Paris mache es nicht anders „wie dergleichen verliebte Ihr Verſprechen, Schwur und Aydt, ehe Sie zu Ihrem Verlangen in Liebe geraichen, ohne Zall in Wind jagen, ſolches aber ſobald kaum erhalten, ſo dan wieder abziehen". Momo nimmt sich des unglücklichen Aurindo an, spricht ihm Trost zu und hält ihn zurück, als dieser, neuerlich von Ennone zurückgewiesen, sich in den Fluss Xantos stürzen will. In ernsten Worten ermahnt er ihn, die Hoffnung nicht aufzugeben und freut sich mit dem nach vielen Leiden endlich vereinten Paare. In einem Quartett stimmt er mit ihnen und Filaura in die Worte ein: „*O voi che penate | O voi che languite, | Soffrite, | Sperate, | Che al fin la mercede | Riportano in Amor Costanza e fede.*

Neben Momo gehören Filaura und Caron in die Kategorie der komischen Figuren. Filaura, die Amme der Ennone, ist die komische Alte, Caron ist der komische Diener der Unterwelt. Filaura ist ein verschmitztes Weib mit landläufigen Gesinnungen, boshaft, aberwitzig und liebt, wie alle Opernammen, abgöttisch ihre Ennone, die von ihr bemuttert wird. Als Aurindo der Ennone, die von seiner Liebe nichts wissen will, nachsagt, sie müsse die Milch von einem grimmen Thier gesogen haben, „erzirnet ſich hierob Filaura, als die Ihre Säug-Ame geweſt, vnd Ihr die erſte Nahrung gegeben". Sie brüstet sich mit ihren Brüsten: „*Da queste Poppe mie | Le piu pure, et intatte, | che mai fossero in Ida | Ella ha succhiato il latte . . .*" und verspottet den Aurindo, „der ohne Geld auff die Buhlſchafft, vnd andern allein mit jhren lehren Seufftzern Worten, vnd ſcheinbarer Geſtalt gleich gehen will, da doch die Pfail der Lieb, wo ſie nicht von Gold ſeyen, nicht beglücken". In derben Worten belustigt sie sich über die Beharrlichkeit Aurindos; sie kann es gar nicht fassen, dass Ennone trotz der Treulosigkeit des Paris die Liebe für ihn bewahre, auf allen Wegen und Stegen den Entflohenen suche und giebt der Verzweifelten die praktische Lehre: „mit Vertauſchung immer eines vor den andern müſſe man den vbel vorkhumen". Auf gleicher Stufe der ethischen Ansichten steht Caron. Verdrossen sitzt er „auff ſeinem Schiffel vnd beklaget ſich waß maſſen Er den ganzen Tag müſſig gehe, ohne daß einige Seel zur Ueberfuhr gelange". Höllisch freut er sich mit der Nachricht der drei Furien, dass „die Vnainigkeit bereits Himmel und Götter in Vnordnung geſetzet, anjetzo auch Sie ihre Höllen-Fackel auff der Erden zuerbraiten gehen" und hegt die „Hoffnung durch die hierauß entſtehende Krieg und Schlachten als die allein zur Lährung der Welt vnd Anfüllung der Höllen erfunden, hinführo ſeine Bereicherung beſſer zu finden." Für diese holde Botschaft erklärt er sich bereit, die drei Furien überzuführen. Manchmal wundert man sich, wie solche Anschauungen dem Hofauditorium vorgetragen werden konnten. Die Sentenzen, die Amor von dem Wesen der Liebe erörtert, verlassen gleichfalls in auffallender Weise den Hofton „ . . . die Liebe vor ſich ſelbſt nackend, hat keine Macht, außer deren, ſo die Herzen der Liebenden geben, Ihre Fackel iſt nichts anders als, die inbrünſtige Begierde der Sinnen, ingleichen ſind deren bezwingende Bande ſo das Gemuet gefangen halten, allein die

Digitized by Google

Annehmlichkeiten vnd Tugenden der Geliebten . . . . . Gestalt, Reichthumb, vnd Annehmlichkeit, welche neben inständigem Anhalten, dienen, vnd bitten, vermögen alles bei einer Schönheit." Ernste Worte und Scherzreden wechseln ab, fast jeder ernsten Scene folgt eine komische Episode. [1])

Das Spiel läuft wie bei allen Festopern der damaligen Zeit in eine Huldigung des Hochzeitspaares aus, in die „*licenza*", den Epilog des Dramas. Sbarra hatte im „*Pomo d'oro*" eine verhältnissmässig leichte Aufgabe, diesen Anhang in Zusammenhang mit der Handlung zu bringen — der goldene Apfel wird durch einen Machtspruch des Giove der jungen Kaiserin zuerkannt. Nebst der Licenz ist gleicherweise der Prolog eine Huldigung des Hochzeitspaares und der kaiserlichen Familie. Auf dem „Schauplatz deß Oesterreichischen Ehren-Rhums werden die ansehenliche Thaten vnd Sieg wie auch die Bildnussen zu Pferd aller Kayser dieses Glorwürdigsten Hauses vorgestellet." Der Inhalt wird im deutschen Textbuch mit folgenden Worten erzählt: „Die Lieb vnd der Vermählungs-Gott Hymene sambt Ihren beyhabenden Rheyen erscheinen, Oesterreich zu allgemeinen Frewden anzumuthen, als deme von dorten, wo die Sonn sonsten ihren Nidergang nimbt, nemlich auß Hispanien, eine andere viel hellere Sonnen auffgangen, welche die Lieb dem Grossen Adler deß Römischen Reichs, als Ihrer Kayserlichen Mayestät zugeeignet, vnd der Oesterreichische Ehren-Rhuem hier durch die vnfelbare Beherrschung deß wandelbahren Glückes bestättet, deme zu Folge auch die Lieb vnd Hymene eine vngeendte Nachfolge deß Kayserlichen Stammes, nicht weniger neben Ernewerung der alten Helden in den Personen deren bevorstehenden Nachkommen, die wiederkehrende erste Guldene Zeit versprochen, hierauff die Kayser- vnd Königliche Reich, Erb-Länder vnd Stände zu Frewden ermahnende, welche solche mit erfrewlichem Jubel darthun. So dann der Oesterreichische Ehren-Rhuem sich nach denen Lust- und Kunst-Göttinen dem Parrasso zueverfüget, auch denenselben seine Frewden anzukünden, zu solchem ende er auff dem geflügelten Pferd Pegasus sich gerad über die Schaubinne durch ein Gewulcke hinweck begibet, die Lieb und Hymene aber gegen Himmel fliegen, allda selbst diese Vermählung vnd deren beglückteste Wirckungen mit vnauβleschlichen Zeichen in die Tafeln der Vnsterblichkeit einzutragen."

Einen verhältnissmässig breiten Raum nehmen im Prolog die Ensemblestücke und Chöre ein, die Cesti überhaupt begünstigt. Der „*Pomo d'oro*" ist eine Mittelart zwischen der älteren florentinischen Choroper, in welcher der Chor einen wichtigen dramatischen und constructiven Bestandtheil des Ganzen bildete, und der venetianischen Solistenoper, die den Chor immer mehr zurückdrängte. Die grössere oder geringere Betheiligung des Chores in den verschiedenen Opernschulen hing nicht allein von dem künstlerischen Geschmacke und der ganzen Richtung der einzelnen Schulen ab, sondern war bedingt von den materiellen Mitteln, die den Opernleitungen zur Verfügung standen. Die älteste Florentiner Oper war eine aristokratische Institution, die venetianische Oper hing von der republikanischen Bürgerschaft ab. Die in Venedig während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts rasch nacheinander in's Leben gerufenen Concurrenzunternehmungen mussten auch ökonomisch den Wettkampf bestehen und mit einem möglichst geringen Aufwand das zahlende Publikum heranziehen. Die italienischen Solosänger wuchsen wie Pilze aus der Erde; jeder stimmbegabte, kunstgeübte Sänger drängte sich zu den Solorollen. Die musikalische Ausbildung, die man von einem Chorsänger verlangte, stand verhältnissmässig nicht tief unter dem Niveau der Ansprüche an den Solisten. Der Sängerexport aus Italien an die ausländischen Höfe hatte zur Folge, dass immer wieder junge Kräfte und Talente in den kleineren italienischen Städten die dramatische Laufbahn betraten. Die Ansprüche an die Darstellungskunst waren nicht hoch gespannt, eine strenge Schulung im Gesang war durch die gefestete Lehrtradition leicht und sicher erreichbar. Hofbühnen, wie die Wiener, konnten sich den Luxus eines guten Chores gestatten und doch war dieser verhältnissmässig schwach besetzt. Die einzelnen Chorstimmen wurden von je zwei bis vier Sängern ausgeführt; die Masse der auf der Bühne befindlichen Personen

[1]) Fr. Sbarra wird in der Literatur wegen der glücklichen Behandlung komischer Rollen besonders gepriesen. Seine komische Oper „*La verità raminga*" wird für besser gehalten als seine meisten ernsten Stücke. Vergl. Landau »Die italienische Literatur am österreichischen Hofe«. Wien, C. Gerold's Sohn, 1879, S. 19.

Digitized by Google

agirte im Hintergrunde als stumme Comparserie. Im Prolog des „*Pomo d'oro*" waren die Sänger der Kronstaaten zugleich die Chorsänger. Spanien, Italien, Ungarn, das Römische Reich, dann Sardinien, Böhmen, Amerika und der Repräsentant der Erbländer bildeten je ein Quartett von Sopran, Alt, Tenor und Bass; es ist wohl kein Zufall, dass das »Römische Reich« und die »Erbländer« die Basspartieen erhielten und so die musikalischen Stützen des Ensembles waren. In den Ensemblesätzen vereinigten sich dann gelegentlich Amor (Sopran) und Himeneo (Alt) mit ihnen und die *Gloria Austriaca* (Sopran), die im Prolog das Hauptwort führte, trat noch hinzu.

Cesti's Chorsatz ist geradezu klassisch. Da zeigt sich Cesti's Meisterschaft im schönsten Lichte. Er hatte wohl noch als Knabe (geboren um 1620 in Arezzo) eine oder die andere Florentiner Choroper gehört, hatte als Kirchenkapellmeister in Florenz und dann als Tenorist der päpstlichen Capelle Gelegenheit, die Geheimnisse einer schönen Stimmführung aufzuspüren und deren Wirkung praktisch zu erproben. In seiner Stellung als Vicekapellmeister am kaiserlichen Hofe in Wien (1666—1669) verwerthete er seine Kenntnisse und Erfahrungen in erspriesslicher Weise. In den Chören vom „*Pomo d'oro*" singen die Stimmen so natürlich, wie in den Oratorienchören von Carissimi, seinem Zeitgenossen, der, wie Manche behaupten, sein Lehrer gewesen sein soll. Festesfreude und würdevolle Haltung sind in dem ersten Chor des Prologes vereint. Aus dem Gesange „*Godiamo noi Regni*" spricht heller Festesjubel, dessen Glanz erhöht wird durch den Klang der Trompeten. Kretzschmar nennt den Priester- und Soldatenchor des »letzten« (sollte heissen »vierten«) Aktes vollendete Charakterstücke — der Soldatenchor allarmirend, in wilder Bewegung, der Priesterchor durch eine geniale Verwendung des Leitetones fremdartig abgetönt. Der Chor der Soldaten im zweiten Akt drückt die Kampfeslust und Siegeszuversicht in markigen Zügen aus, „*Pugneremo, Vinceremo!*" Man begreift nicht, warum Dichter und Componist es sich entgehen liessen, in der Scene der Unterwelt oder bei dem Trinkgelage der Götter der Oberwelt Chöre einzuschieben. Aus solchen Unterlassungen erkennt man das stete Anwachsen der Machtstellung der Solisten. Ein einziges Mal vereinigt sich eine Solostimme mit dem Chore, als im vierten Akte der Heerführer Adrast zu den Waffen ruft „*Su su dunque all' armi*" — natürlich behält der Soloalt (Adrast) mit seinen Coloraturen die Oberhand.

Die Priester- und Soldatenchöre sind vierstimmig (ein Priesterchor fünfstimmig) aus Sopran, Alt, Tenor und Bass zusammengestellt. Die Zusammensetzung der Stimmen wurde vom musikalischen Bedürfniss nach möglichster Vollstimmigkeit, nicht durch den Charakter des Chores bestimmt. In der Wahl der Stimmgattungen für die einzelnen Solopartien wird vorweg auf eine möglichst gleichmässige Vertheilung Rücksicht genommen. Das Theaterpersonal wird bedacht, die Rollen werden vertheilt und nebenbei wird an die Personen des Stückes und ihre Charakterisirung gedacht. Immerhin zeigt da Cesti mehr Ernst und künstlerische Erwägung als Mancher seiner Zeitgenossen oder Nachfolger. Pluto, Neptun und Bacchus singen Bass; von Pluto, dem Gott der Unterwelt, wird die tiefste Stimme verlangt — sie greift ins grosse C. Die Partieen des Jupiter und seines Hofnarren Momo sind im Baritonschlüssel geschrieben; [1]) in dieser Ausgabe durften beide in den Bassschlüssel übertragen werden. Von den Göttern singt nur Mars Tenor, wohl als Geliebter der Venus. Apollo, Mercur und Ganymed sind Altpartieen. Sämmtliche Göttinnen (Juno, Pallas, Venus, Hebe, Proserpina) singen Sopran, ebenso die Discordia. Auf Erden gibt es mehr Mittelstimmen: für Ennone (die Geliebte des Paris) ist der Mezzosopranschlüssel vorgezeichnet (in unserer Ausgabe in den Sopranschlüssel transponirt). Alceste, die Heldengattin, ist Altistin, wie alle Opernheldinnen ihrer Zeit; so paart sie sich auch im Gesange sehr gut mit ihrem Gatten Cecrops, dessen Bass ins tiefe D steigt. Sein Heerführer Adrast ist für einen Altisten, wahrscheinlich für einen Castraten geschrieben; in Wien waren damals neben den *Alti naturali* (Falsettisten) bereits Castraten angestellt. In seltsamem Contrast hiezu steht die Partie der Filaura, der Amme Ennonens, im Tenorschlüssel;

[1]) Die Schlüssel der beiden Partieen sind anfangs schwankend: Bass-Tenor-Baritonschlüssel, letzterer wird schliesslich beibehalten.

Digitized by Google

wahrscheinlich wurde sie von einer Contraaltistin mit ausnehmend tiefer Stimme gesungen.[1]) Es lag keine Nöthigung vor, etwa behufs gleichmässiger Vertheilung der Stimmen die Rolle der Filaura einem *Alto naturale* oder einem Tenoristen zu geben, denn Paris, der mit Filaura zusammentrifft, war ein vielbeschäftigter Tenor in der Oper und Aurindo, der zweite Liebhaber, hätte ohneweiters einem Tenor zuerkannt werden können. Aurindo ist eine Altpartie. Wie sonderbar! Wenn Filaura und Aurindo zusammentreffen, ist die Stimme der Amme tiefer als die des flammenden Jünglings — eine Erscheinung, die sich in der Geschichte der Oper wiederholt bis in unsere Zeit. Von den drei Grazien singt Eine Alt, Zwei singen Sopran. Das Feuer ist eine Altpartie. Einzelne Vertreter der Chöre sind bald Bassisten (Priester), bald Tenoristen (Soldaten).

Wie man sieht, sucht Cesti soweit möglich ein System in die Vertheilung der Rollen zu bringen; er ist bestrebt, den persönlichen Ausdruck der einzelnen Stimmgattungen dramatisch zu verwerthen, vermag ihn aber aus inneren und äusseren Gründen nicht voll zu benützen. Die künstlerischen Mittel seiner Zeit beherrscht er vollkommen; er steht auf der Höhe seiner Zeit. Die nächste Etappe dramatischer Tonkunst erreicht in der Folgezeit Alessandro Scarlatti. Cesti's Musik bietet den wohlthuenden Eindruck des in sich Abgeschlossenen. Man erkennt leicht die Stellen, zu welchen der Künstler nur die Noten hingesetzt hat, um der ihm gestellten Aufgabe nachzukommen, die ganze Handlung mit Musik zu begleiten. Ganz anders klingen seine Töne, wenn sie der Ausdruck schwärmerischer Gefühle sind, wenn seine Phantasie von der Stimmung belebt ist. Es ist das traurige Loos der dramatischen Componisten, auch die für Musik todten Punkte der Handlung vertönen zu müssen; für die anreizende Nachhilfe der handelnden und singenden Personen, der lyrischen und leidenschaftlich erregten Momente muss der Componist bitter büssen durch die Erfüllung der Pflicht, Erzählungen äusserer Vorgänge, Austausch rein verstandesmässiger Reden und Gespräche in Musik setzen zu müssen. Sie sind die eisernen Klammern, die ihn umschlingen und sein Herz erkalten, den Heerd seiner Begeisterung ersticken. Die Operncomponisten waren oft nicht im Stande, diese Klippen zu umschiffen; die Librettisten waren zu selbstherrlich und zu sehr erfüllt von der Eigenberechtigung ihrer dichterischen Mission, als dass sie diesen Theil ihres Poems auf das geringste Mass beschränkt hätten. Der Tondichter rettete sich dann in den ruhigen Hafen des Recitatives, zog sein Schifflein auf den seichten Strand und verbrachte da in Gesellschaft des Librettisten müssige Stunden. Während in der älteren venetianischen Schule die Recitative noch zu den ausdrucksvollsten Stellen der Oper gehörten und ihr Hauptvertreter Monteverde neue künstlerische Ausdrucksmittel eigens für das Recitativ erfand, die in der Folge im ganzen Bereich der Musik verwendet wurden, gehören kunstvoller begleitete Recitative in den Opern Cesti's und seiner Zeitgenossen zu den Ausnahmen.

Dass Cesti im Stande war, den richtigen Ausdruck in solche begleitete Recitative zu bringen, ist zweifellos; ein Beleg hiefür bildet die Klage Aurindos (Seite 100 fg.) mit der Begleitung der *Viole da gamba* und des *Graviorgano*, die im Gebrauch der Dissonanzen und Generalpausen geradezu typisch ist. Mächtiger wirkt die Klage der Proserpina in der ersten Scene des ersten Aktes (Seite 47 fg.). Diese Arie der Göttin der Unterwelt, die sich so tief unglücklich fühlt, weil sie im Reich der Schatten ihr Leben verbringen muss, gehört zu den herrlichsten Klagegesängen unserer Literatur. Wie tief und zugleich wie verklärt ist darin der Ausdruck des Schmerzes und des Leides! Man hält es nicht für möglich, dass mit solch einfachen Mitteln eine so ergreifende Wirkung erzielt werden kann. Der Athem ist beklommen, nach kurzen stockenden Ausrufen fasst sich die Klagende und greift wieder in die vollen

[1]) Der dreistimmige Chor der Nereiden in Cesti's „*Nettuno e Fiora festeggianti*" (Wien 1666) ist in zwei Sopran- und einem Tenorschlüssel geschrieben. In den Verzeichnissen der Hofsänger aus der Zeit Leopold I. finden sich keine Sängerinnen. Schon zur Zeit des Kaisers Mathias war eine Kammermusikantin (wahrscheinlich eine Instrumentalistin), unter Ferdinand III. waren zwei Frauen (Italienerinnen) angestellt. Seit 1700 sind Sängerinnen neben den Altisten und Sopranisten ständig angeführt. Da die für theatralische Aufführungen vorübergehend verwendeten oder nicht stabil angestellten Sängerinnen in den officiellen Status der Hofcapelle nicht aufgenommen und in den Cameralrechnungen die Detailauslagen zumeist nicht angeführt sind, kann vorläufig nichts Bestimmtes über die Besetzung gesagt werden.

Digitized by Google

Saiten. Die verengten Terzintervalle (b—gis, f—dis), die Accentrückungen dienen zur naturtreuen Schilderung ihrer Kümmernisse. Dieser Gesang durchzieht mit der Begleitung von zwei Zinken, drei Posaunen, Fagott und Regal die düsteren Hallen der Unterwelt. Die Einheitlichkeit dieses Stimmungsbildes ist mustergiltig. Cesti vermochte dem Schmerze verschiedenen Ausdruck zu verleihen. Wie ganz anders ist die Klage der Ennone (im 4. Akt), als sie ihren Paris verloren hat. Hier erklingt nicht das tiefe Pathos der Göttin Proserpina; die anmuthige Schäferin bewahrt in ihren Tönen den Liebreiz, der allen ihren Gesängen eigen ist, und der auch, ich möchte sagen, zum Wesen der Kunst Cesti's gehört. Das Urbild derselben spiegelt sich im Duett zwischen Paris und Ennone (1. Akt, S. 86) mit der lieblich zarten Weise, dem neckischen Frag- und Antwortspiel, dem andringenden Betheuerungsrufe „*O mia vita*", dem innigen Umschlingen der Stimmen. Sogar das Terzett der Furien „*Andiam voliamo*" (2. Akt, 7. Scene) bewahrt diesen Zug der Anmuth. Cesti vermochte auch frische herzhafte Töne anzuschlagen, wie im Duett zwischen Venus und Mercur „*Presto all'armi*" (4. Akt, 13. Scene) oder in der Arie des Cecrops (2. Akt, 10. Scene), aus denen Kampfesmuth und Thatendrang sprechen. Eine Fülle von Einzelzügen liesse sich namhaft machen, um zu zeigen, mit welch einfachen Mitteln Cesti den richtigen Ausdruck findet. Alterirte, verengte oder erweiterte Intervalle kommen bei Cesti nicht häufig vor; er verwendet sie mit Vorbedacht. So ruft Momo in seiner Arie (S. 107) die Worte „*O strano caso!*" mit den Tönen *cis-g-cis*. Euphrosine, die über ihr Vehikel (eine Schildkröte) ungehalten ist, da sie so lange Zeit brauche, um den Menschen ihre Huld zuwenden zu können, stösst den Seufzer „*Che pena*" mit den Tönen c_2—dis_1 aus. Von den Beispielen dissonanter Zusammenklänge seien angeführt: die Secundenreihe zu den Worten „*Che dolenti e piangenti*" in der Arie des Cecrops (2. Akt, 12. Scene), die kleine None auf S. 97, System 1, dann in der 5. Scene des 4. Aktes beim Recitativ der Alceste „*furibondo Marte*". Auch tonmalerisch sucht Cesti zu wirken und ist darin ein gelehriger Schüler der Madrigalisten. Als die *Gloria Austriaca* mit den Worten „*Sul destier di Pegaso inalzo il volo*" sich in die Lüfte hebt, endigt sie ihren Gesang nach verschiedenen Anläufen mit der in Sechzehnteln bis zum zweigestrichenen *b* aufsteigenden *B-dur* Scala (S. 37). In der ersten Arie des Momo in der 11. Scene des 1. Actes (S. 105) wird das Wort „*volo*" mit einer aufsteigenden, in der folgenden Arie (S. 107) das Wort „*sbalzato*" mit einer absteigenden Figur bezeichnet. Die Freude der Venus, als Paris ihr den Preis zusichert, ertönt in Trillern im Reigenrhytmus zu den Worten „*scherzate, scherzate*" und bei den Worten „*Cingete mi il crine*" in freudig belebten Coloraturen, die von den Instrumenten im Ritornell nachgeahmt werden (S. 131 fg).

Die Coloraturen dienen bei Cesti verschiedenen Zwecken; er verwendet sie nicht so sehr in concertanter Art, wie Antonio Draghi, sein Nebenbuhle am Wiener Hofe, sondern er gebraucht sie zumeist im Zusammenhang mit dem Ausdruck der betreffenden Stelle. Die *Gloria Austriaca* jubelt in melodischen Gängen zu dem Worte „*festeggiate*", desgleichen Hymen zu den Worten „*applausi celesti*", Juno beim Ruf „*Victoria*", Pallas bei dem Worte „*trionfante*". In ästhetisch conträrer Weise stürmen Coloraturen in der Rachearie der Pallas (4. Act, 4. Scene) zu dem Worte „*vendicar*" dahin, als Seitenstück zu den in Achteln gestossenen Accorden, welche die Worte „*tropo offesa so'n io*" begleiten. Cesti ist viel massvoller in der Verwendung der Coloraturen, als mancher seiner Zeitgenossen oder die Barockkünstler der Folgezeit. Besonders zurückhaltend ist er darin bei ariosen Stellen, in welche die Recitative überzugehen pflegen.

Bei diesen Uebergängen beginnt sich die Stimmung zu sammeln und auf ihre Concentration in den Arien vorzubereiten. Die in die Recitative eingefügten Melismen sind Kunstgitter, die die Nothbrücken der Recitative einsäumen; von da gelangt man in feste Territorien. Cesti's Recitative sind nicht schwerfällig, doch auch nicht immer ausdrucksvoll. Burney's Bewunderung derselben [1]) und seine Behauptung,

[1]) *History of Music,* 1788, IV. Bd., S. 60.

Digitized by Google

dass Cesti in die Recitative viele neue Formen und die wahre Cadenz der musikalischen Sprache eingeführt habe, halte ich für übertrieben. Wollte Burney damit die ariosen begleiteten Recitative bei Cesti bezeichnen, so kann man seiner Bewunderung beipflichten, seine Behauptung müsste dennoch als dem historischen Thatbestande nicht entsprechend zurückgewiesen werden. Man darf den Einen nicht auf Kosten der Anderen preisen. Wohl hat Cesti einige Recitative geschrieben, die zu den Besten ihrer Zeit gehören. So ist in der 12. Scene des 2. Actes der Ausdruck der Gattenliebe Alcestens frappant, ihre inständigen Bitten, den Gemahl in den Kampf begleiten zu dürfen, greifen an's Herz. Bei Cesti bilden arios geführte Reden einer Reihe von Personen manchmal Ein arioses Ganzes, wie im Prolog die Reden von Sardinia, Boemia, Stato Patrimoniale, Ongheria, Imperio, Italia (S. 33 u. 34); sogar das Ritornell der vorausgegangenen Arietta der Spagna (S. 32) wird darnach wiederholt. Solche ariose Partieen sind nicht streng geschlossene Formen, sondern bringen nur eine periodische Wiederkehr eines oder mehrerer Gedanken in verschiedener Erfassung und erwecken den Schein, als ob sie Arien wären. Haben sie nun gar ein instrumentales Nachspiel, dann erheben sie auch äusserlich den Anspruch, als Arie aufgefasst zu werden. Mit solchen halb geschlossenen, halb freien Formen ist die venetianische Oper viel freigebiger, als die nachvenetianische Oper, besonders als die neapolitanische. Auch Duette sind in dieser Weise arios oder, sagen wir besser, frei arriettenhaft behandelt; der Prolog enthält einige hübsche Beispiele, so das Duett zwischen Amor und Hymen (S. 38). Mannigfache ariose Gestaltungen, ganz freie bis zu den streng zweitheiligen Formen, finden sich in den ein- und mehrstimmigen Gesängen. Kurze, sich beantwortende Rufe zweier Personen, einheitlich zusammengefasste, knappe Phrasen von drei Personen bis zu vollständig geschlossenen Formen wendet Cesti an. In den zwei- und mehrstimmigen Stücken wird dann gelegentlich eine freie Imitation angewendet. Das Duett zwischen Paris und Ennone (S. 86) besteht aus zwei Theilen, deren jeder aus je einer gerad- und ungeradtaktigen Unterabtheilung zusammengesetzt ist. Cesti hat noch mannigfacher zusammengesetzte Duette geschrieben; in dem Festspiel „*Nettuno e Flora Festeggianti*“ (Wien 1666) singen Flora und Clorinde einen Satz, in dem die Theile rhythmisch so aufeinander folgen: $^{3}_{2}$, C, $^{3}_{4}$, C, $^{3}_{4}$.

Die Arien sind in gleich abwechslungvoller Weise ausgestaltet. Cesti setzt nicht über alle Stücke, die wirkliche Arien sind, die Aufschrift „*Aria*“. Im „*Pomo d'oro*“ kommen ein- und zweitheilige Arien vor. Die zweitheiligen trennt er manchmal auch rythmisch, gerade so wie die Duette. Die dreitheilige Arie ist bei Cesti vorgebildet, aber nicht ausgebildet. Er kennt eine Gegenüberstellung von drei Strophen zu einem Gesammtbild. Die Arie der Venus (S. 131) hat drei Strophen, von denen die erste und dritte rhythmisch und tonal verschieden sind, während die 2. Strophe eine ausgeweitete Variante der ersten ist. Streng genommen kommt bei Cesti auch nicht die *Da Capo* Arie vor; man kann nur von Ansätzen sprechen, da die Wiederholungen einzelner Theile der Arien, wie schon Burney bemerkt, eher „*refrains or burden than Da Capo or Rondo*“ sind. Die zweite und dritte Strophe der Arien bringen zumeist Varianten oder Colorirungen der Melodie, oder erheben sich zu Variationen, die manchmal ausgedehnter sind, als die erste Strophe. Diese Veränderungen werden möglichst in Zusammenhang gebracht mit dem Inhalt der Strophen; so ist die zweite Strophe der Arie Momo's (S. 67) schärfer rhythmisirt, da seine spöttischen Bemerkungen sich zuspitzen. Eine in der Oper der damaligen Zeit nicht selten vorkommende Eigenthümlichkeit besteht darin, dass mehrere Personen nacheinander ein- und dieselbe Arie singen, wenn ihre Worte nur irgend verwandter Sinnesart sind. Es fällt nicht auf, wenn in der 12. Scene des 4. Aktes Venus und Mars ihre Liebesgefühle mit der gleichen Arie austauschen. Venus singt sie eine Oktave höher. Im Prolog singen Amerika (Tenor) und Sardinien (Sopran) die gleiche Weise als Ausdruck ihrer Festesfreude, nicht etwa unmittelbar nacheinander, sondern nach mannigfachen Zwischenreden der anderen Staaten (S. 33 und 35) — also eine Art »Leitmotiv«. Momo und Paris greifen in je einer Strophe den Militärstand an (S. 122); Paris stimmt die Bassweise Momo's, nachdem dieser geendet hat, eine Terz

Digitized by Google

höher an und weicht von dieser Transferirung nur dort ab, wo die harmonische Behandlung es unbedingt verlangt. Dieses Stück hat „*mezzo carattere*“ und eignet sich für beide Sänger. In den Buffoarien Momo's wäre ein solcher Vorgang nicht zulässig. Wo sich Momo als Narr geberdet und ausspricht, da könnte Paris nicht mithalten; den höhnischen Ton im Spottlied auf Mars würde Paris nicht treffen. In der 3. Scene des 1. Aktes singt Pluto eine Arie mit einer Melodie, die in der Folge als Grundbass zweier Arien von Proserpina und Discordia dient und schliesslich im Duett von Pluto und Proserpina in gleicher Weise verwendet wird. Alle Drei vereinen und verständigen sich so in ihren Rachegelüsten auf die Götter der Oberwelt.

Die Bassarien gehen fast durchaus unisono mit dem *Basso Continuo* — oder man könnte den Satz umdrehen und sagen, die Instrumentalbässe gehen mit den Bassmelodieen. Jede Arie hat ein Hauptmotiv, aus welchem zumeist die Seitenmotive gebildet werden. Die Weise spinnt sich aus einem Grundmotive, dem gegenüber die Verbindungsglieder mehr oder weniger zurücktreten. Manchmal schliesst sich eine Arie motivisch an das vorangegangene *Arioso* an, so besonders in Stücken, die cantatenartig geformt sind. Cesti soll die Cantatencomposition in der Schule Carissimi's gelernt haben. Es ist nicht erwiesen, dass Cesti Carissimi's Schüler war (vgl. S. XIX). Immer wieder wird diese Mähre in Geschichtsbüchern und Lexicis wiederholt und obendrein die Behauptung aufgestellt, Cesti habe die Cantatencomposition Carissimi's in die Oper übertragen. Ich finde nirgends Belege hiefür. In einer Reihe von Opern aus der Zeit vor und neben Cesti's Werken werden Recitativ, Arie und Ritornell ganz in der gleichen Weise verbunden und zu einheitlichen Stücken vereinigt, wie bei Cesti. Mit Geschick und Vorliebe weiss Cesti sie zu verwenden. Die Scene Aurindo's im 1. Akt, die Scenen der Ennone und der Alceste im 4. Akt des „*Pomo d'oro*“ bieten schöne Beispiele. Cesti ist überhaupt sehr gewandt in der Vertheilung der Stücke innerhalb der Scenen und der Akte. In mannigfacher Abwechslung bringt er die musikalischen Theile. Der Prolog ist gerade in dieser Beziehung ein Meisterstück. Der Chor am Anfang und Schluss, die Chortheile in der Mitte des Prologes schaffen von vorneherein eine ästhetische Raumvertheilung. Die Duette an den Schlüssen der 2., 3. und 4. Scene, der Dreiruf „*A chi si deve?*“ in der 5. Scene, das Zankterzett von Juno, Pallas und Venus „*No no, il Pomo no no | Altrui ceder non vò | Non si deve che a mè*“ und das Zustimmungsterzett zu dem ausweichenden Spruche Jupiter's — sie alle sind mit künstlerischem Vorbedacht an die betreffenden Stellen des ersten Aktes eingereiht. Sonata, Solo, Duett, Terzett, Chor und Ritornell sind nicht zusammengewürfelt, sondern im Einvernehmen mit dem Librettisten zusammengestellt. Wenn die Dichtung nicht Gelegenheit bietet zu passender Vertheilung der Musikstücke, dann wiederholt der Tondichter einen Satz, so z. B. das Duett „*Cari affetti*“ in der 12. Scene des 2. Aktes. Die Scenen folgen auch nicht zufällig aufeinander, sondern werden, wenn möglich, nach Stimmungscontrasten aneinandergereiht. Die Kampfspiele der Donzelle am tritonischen Sumpf (in der 13. Scene des 2. Aktes) bilden einen wohlthuenden Gegensatz zu der tragischen Stimmung der obenerwähnten Scene von Alceste und Cecrops. Freilich konnte der Librettist völlig dem Componisten zu Gefallen vorgehen, denn die Handlung stellte keine besonderen Anforderungen bezüglich der Aneinanderreihung der Scenen.

Vor jedem Akt steht eine „*Sonata*“. Diese Vorspiele bestehen aus zwei bis vier Sätzen, deren Zusammenstellung keine Regelmässigkeit aufweist und sich bald an die italienische „*Simfonia*“, bald an die französische Ouverture hält. Die Sonata vor dem Prolog ist dreitheilig: der erste Theil aus 9 Takten im geraden Rhythmus *(C)*, der zweite Theil $^3/_4$ bringt in 26 Takten einen Theil des Chores „*Di feste e di giubili*“, woran sich der letzte Theil *C* mit 21 Takten anschliesst — alle drei Sätze in *G-dur*. Kretzschmar nennt dieses Stück die »erste Programmouverture«, weil sie im Mittelsatz den Charakter des folgenden Prologes nicht nur im Allgemeinen kennzeichnet, sondern einen Theil aus demselben vorausnimmt. Die Sonaten zum 2. und 4. Akt sind zweitheilig, mit schönem Ebenmass der beiden Sätze, deren jeder, aus je einem Motiv gebildet, wiederholt wird. Einzelne Scenen beginnen mit kurzen Instrumental-

Digitized by Google

stücken. Cesti begnügt sich da mit wenigen Takten, so in der „*Synfonia*“ vor der 3. Scene des 4. Aktes zur Einführung der „*Ministri*“ im Tempel der Pallas. Er verwendet zu solchen Zwecken die Ritornelle der Arien, die dann weiter ausgeführt sind (13. Scene des 2. Aktes). Die Instrumentalsätze, die in Beziehung zu einem bestimmten Gesangsstücke stehen, bringen den gleichen melodischen Stoff, wie diese. Arien, denen der Componist grösseres Gewicht beilegen will, haben eine mehrstimmige Begleitung, die von verschiedenen Instrumenten ausgeführt wird; zumindest haben solche Arien mehrstimmige Ritornelle. Die Instrumentalsätze und Begleitungen sind zumeist fünfstimmig und bestehen aus zwei Oberstimmen, zwei Mittelstimmen und einer Grundstimme; über die letztere wurden auf Accordinstrumenten Füllstimmen gespielt, die im *Basso numerato* äusserst lückenhaft angedeutet sind. Die fünf Hauptstimmen der Begleitung werden selbständig geführt und bewegen sich gelegentlich in Nachahmungen oder auf einem *Basso ostinato*. Bei den mehrstimmigen Begleitungen der Arien bilden die Instrumentalstimmen zumeist kleine Vor- und Zwischenspiele aus dem melodischen Stoff der Arien, stützen den Gesang und greifen selten in den Gang der Hauptmelodie ein.

Das Accompagnement der Arien und Recitative, die keine ausgeschriebene Instrumentalbegleitung haben, übernimmt das Cembalo; neben diesem dürften, auch wenn es nicht ausdrücklich vorgeschrieben ist, andere Accordinstrumente, wie Theorbe und Archiliuto, behufs Erhöhung des Klangreizes mitgespielt haben. Cesti beruft sich in der Vorrede zu einer „*Serenata*“ [1]) auf den französischen Brauch, dem zufolge die tiefen Saiteninstrumente im Uebergewichte sind gegenüber den hohen. Cesti will die Soli, die zwei- und dreistimmigen Ensemblesätze vom grossen Spinett (mit zwei Registern), von der Theorbe und dem Contrabass stützen lassen; die vollstimmigen Chöre sollen ausserdem noch von einer Bassviola und dem kleinen Spinett begleitet werden. Bei den Sonaten sollen alle Instrumente spielen. Cesti schrieb diese Besetzung und Ausführung für eine Serenata vor, die in Florenz 1662 zum Geburtstag des Herzogs Cosmo zur Aufführung kam; um so eher werden ihm diese Mittel in Wien zur Verfügung gestanden sein, bei einer Festgelegenheit, für die keine Mittel gespart wurden. In der Wiener Hofkapelle waren damals Künstler angestellt, die im Spiel der Accordinstrumente sehr geschickt waren. Von den beiden Ansichten über die Art der Ausführung des *Basso Continuo*, die in jüngster Zeit in zwei Musikzeitschriften aufgestellt wurden, [2]) dürfte für die Wiener Aufführung des „*Pomo d'oro*“ diejenige, die die vollere Besetzung des Accompagnements vertritt, angenommen werden. Alle Opern, die für Wien componirt sind, zeigen durchschnittlich ein volleres Orchester als die italienischen.

Den Grundstock des Orchesters in Cesti's Partitur bilden die Streichinstrumente. Cesti selbst hatte in seiner Anweisung auf Frankreich hingewiesen, das damals in der Geigenkunst voranging und in der Art der Besetzung der Streichorchester als Vorbild diente. Cesti verlangt 6 Violinen, 4 Alt-, 4 Tenor- und 4 Bassviolen und 1 Contrabass. Ueberall wo die Instrumente in der Partitur des „*Pomo d'oro*“ nicht näher bezeichnet sind, tritt dieser Streicherchor mit den Accordinstrumenten ein — in der That ein voller, runder Klangkörper. Die Stimmen haben regulär zwei Violin-, einen Sopran-, einen Alt- und einen Bassschlüssel. Anstatt „*Ritornello ut supra*“ steht gelegentlich „*Vl:* (oder *Viol^ni*) *ut supra;*“ manchmal setzt Cesti auch das Wort „*Viol^ni*“ vor die Stimmen mit Violinschlüsseln oder „*Viole*“ vor die Stimme mit Sopranschlüssel. Für die Sonaten verlangt Cesti, wie wir sahen, alle Instrumente; ich muss es unentschieden lassen, ob er auch die Blasinstrumente einbezogen haben will, möchte es aber bezweifeln. Bei der fünfstimmigen Ouverture und dem achtstimmigen Ritornell nach dem ersten Chor sind die Instrumente nicht bezeichnet. Beim Einsatz des letzten Ritornelles nach dem Eingangschor steht „*Violini*“; ich nehme an,

---

[1]) Kretzschmar l. c. S. 65.

[2]) Luigi Torchi „*L'accompagnamento degl' instrumenti nei melodrammi italiani della prima metà del Seicento*“ in: *Rivista musicale Italiana, Torino, Fratelli Bocca,* 1894 S. 7 fg. und Hugo Goldschmidt »Cavalli als dramatischer Componist« und »Die Instrumentalbegleitung der italienischen Musikdramen in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts« in: Monatshefte für Musikgeschichte, 1893, S. 45 fg. und 1895, S. 52 fg. Die Frage, ob die Ausführung des *Basso Continuo* improvisirt oder vorbereitet war, bleibt eine offene und liesse sich auf Grund der Untersuchungen der beiden genannten Schriftsteller beantworten, allerdings in einer von Beiden abweichenden, complicirten Art und Weise.

Digitized by Google

dass der darauf respondirende zweite Instrumentalchor auch nur für „*Violini*“ bestimmt sei. Dieses Wort dürfte hier nur deshalb eingezeichnet sein, damit die Stimmen nicht als Vocalstimmen vom *Maestro della Capella* angesehen werden, der aus der Partitur begleitete und die Aufführung leitete. Sollten denn bei der Ouverture alle Instrumente mitgewirkt haben, die in der Partitur sonst noch vorkommen und von Cesti, wie wir sehen werden, für bestimmte Zwecke verwendet wurden? Ich glaube nicht; Haltung und Construction dieser Sätze machen dies unwahrscheinlich.

Neben dem Hauptcolorit des Streicherchors wendet Cesti stellenweise noch andere Instrumente an. Der Grundfarbe am verwandtesten ist folgende Zusammensetzung: *Viole da gamba e Graviorgano.* Hier sind also Streichinstrumente mit tieferer Schattirung und anstatt des Cembalo das gravitätisch-pathetische Graviorgano vorgeschrieben. Mit dieser instrumentalen Färbung charakterisirt Cesti Schlaf und Traum. Nachdem Ennone in Feld und Wiese, in Wald und Flur den ungetreuen Paris vergeblich gesucht hat, sinkt sie erschöpft nieder; im Schlafe träumt sie vom Ungetreuen — zu ihren Klagen ertönt diese dumpfe Musik (4. Akt, 1. Scene). Die gleiche Begleitung haben die Recitative des Aurindo (1. Akt, 9. und 10. Scene), der ob der hartnäckigen Zurückweisung von Seiten der Ennone tief betrübt ist, ferner die Klage der Alceste „*O sposo mio*“ um ihren gefangenen Gemahl (4. Akt, 5. Scene). Zu dem Streicherchor mit den Accordinstrumenten mischt Cesti zwei Farben für bestimmte Zwecke der Colorirung. Um den pastoralen Charakter zu kennzeichnen, nimmt er zwei Flöten. Im 1. Akt, S. 96 werden sie bei dem Ritornell der ersten Arie des Aurindo vorgeschrieben; die drei nicht bezeichneten Unterstimmen sind sicherlich für Streichinstrumente bestimmt. Zur Klangschattirung von Kampf, Kampfspiel und Festesfreude nimmt Cesti Trompeten. Im Festchor „*Godiamo noi Regni*“ verleihen die Trompeten, die entweder unisono mit den Chorstimmen gehen oder mit ihnen concertiren, der Begleitung Glanz und Helligkeit. Die Kampfspiele in der 14. Scene des 2. Aktes werden mit 2 Trompeten und *Basso Continuo* begleitet und die gleichen Sätze vom Streicherchor wiederholt, um so Abwechslung zu bringen und das Ohr nicht durch zu langen Trompetenschall zu ermüden. Das Duett von Alceste und Adrast „*All' assalto*“ (4. Akt, 14. Scene), in welchem sie sich zur Befreiung des Cecrops einigen, hat Trombenbegleitung mit den schmetternden Klängen des *C-dur*-Accordes. Der Auftritt von Venus und Mars mit dem Soldatenchor und dem gefangenen Cecrops (4. Akt, 11. Scene) wird durch die „*Trombe*“ verkündet, deren Weisen nicht verzeichnet sind und wahrscheinlich Soldaten- oder Schlachtrufe aus der damaligen Zeit gewesen sein dürften. In dem darauffolgenden Soldatenchor ist zwischen den oberen beiden Stimmen das Worte „*Trombe*“ eingezeichnet.

Die charakteristischeste Instrumentalbegleitung haben die Scenen in der Unterwelt: zwei Zinken, drei Posaunen, Fagott und Regalwerk. Ein sinniger Zug des Componisten ist es, dass nach dem Duett von Proserpina und Pluto, als Pluto bestrebt ist, seiner Gattin die trübe Stimmung zu verscheuchen, »Viol:« vorgezeichnet sind, also das Ritornell vom Streicherchor vorgetragen wird. Das Bestreben Plutos scheint ohne Erfolg; es tritt, wie aus der Anlage der Partitur zu entnehmen ist, die trübe Stimmung und mit ihr das Colorit der Unterwelt wieder ein. Das Schlussritornell nach ihrem Zwiegesang, in dem sie der Hoffnung auf eine bessere Zukunft Ausdruck geben, ist der Anlage nach wieder für Streichorchester bestimmt. Für die darauffolgende Scene des Göttermahles sind dann ausdrücklich 2 Violinen, 2 Violen und Violone vorgezeichnet. Die Begünstigung dieses Streicherchores bedeutet einen entschiedenen Fortschritt in der Instrumentationskunst Cesti's gegenüber der älteren venetianischen Opernschule, deren Haupt und Führer Monteverde war. In der instrumentalen Färbung der Unterwelt schliesst sich Cesti dem Monteverde an, ist aber im Uebrigen zurückhaltender in der Verwendung instrumentaler und harmonischer Mittel als Dieser. Der Tonartenkreis und Rhythmenwechsel sind enger und begrenzter in Cesti's Compositionen. Er arbeitete mehr intensiv als extensiv und rechnete mit der zu seiner Zeit bereits höher ausgebildeten Kunst der Ausführung des *Basso Continuo.* Manche Vertiefung und Bereicherung des Ausdruckes dürfte Cesti durch

Digitized by Google

die Begleitung am *Cembalo* und *Graviorgano* erzielt haben, wenn nicht bei den Chören und Ensemblestücken, die ein abgeschlossenes Bild seiner Compositionsweise geben, so doch bei den Sologesängen. Die Ritornelle bieten uns Anhaltspunkte für die Art der Begleitung der Arien.

In der vorliegenden Ausgabe wurde die Begleitung in diesem Sinne ausgeführt. Ich darf wohl sagen, dass Herr Josef Labor diese Aufgabe in der feinsinnigsten Weise gelöst hat. Von den Chor- und Orchestersätzen machte er einen Clavierauszug; lässt man von demselben die obere Stimme weg, so hat man eine ausfüllende Begleitung. Bei etwaigem Einstudiren der Chöre kann die Oberstimme in Clavierproben mit benützt werden. Die Chorsätze könnten eigentlich ganz ohne Füllstimmen ausgeführt werden; sie sind in harmonischer Beziehung vollkommen klanggesättigt. Die Orchesterstücke vertragen hie und da Mittelstimmen. Es herrscht hier das umgekehrte Verhältniss wie in vielen Chören und Orchestersätzen der Folgezeit, z. B. in Bach's Matthäuspassion. Zu den Arien wurde eine Begleitung gesetzt, in der die Phantasie des Künstlers, der das Accompagnement ausarbeitete, freier walten konnte. Dass dasselbe dem Style der damaligen Zeit und dieser Oper in Sonderheit entspricht, werden auch Jene billiger Weise zugeben müssen, die jede moderne Ausführung des *Basso Continuo* bemängeln, aber bisher nichts Besseres an deren Stelle zu setzen vermochten. Es ist Diesen die Möglichkeit geboten, bei der nicht mit Accompagnement versehenen Partie (angefangen von der 2. Scene des 1. Aktes) ihre Kräfte zu erproben. Die Arbeit Labor's dürfte meines Erachtens die beste Lösung des Problemes sein, einen Clavierauszug nebst Ausfüllstimmen zu bringen. Die Clavierliteratur soll durch solche Bearbeitungen nicht bereichert werden; das ist nicht beabsichtigt und ist auch nicht ihr Zweck. Jeder Musiker oder Musikfreund kann manche Unbequemlichkeit des Auszuges beheben, wenn er vom vorgeschriebenen Basse die obere Octave nimmt; beim Einstudiren der Chornummern wird das oben angegebene Verfahren weitere Erleichterungen schaffen.

Wie bei unseren früheren Publicationen und den anderen Editionen dieses Jahrganges, die mit Rücksicht auf unsere Praxis ausgesucht sind, kann man von manchen Stücken des „*Pomo d'oro*“ sagen, dass ihre Aufführung die Mühe lohnen dürfte. An eine Gesammtdarstellung der Oper wird Niemand denken, es wäre denn, dass historische Cyclen von Opern beabsichtigt würden. Opern fristen ein kurzes Dasein. Die besten Werke der Opernliteratur sind dem Orcus verfallen; Caron wird dem „*Pomo d'oro*“ nicht die Rückfahrt gewähren. Selbst Werken, die unserem Zeitgeschmacke näher stehen und deren Inscenesetzung nicht solche Kosten und Mühen verursachen würde, wie die Festopern der vergangenen Zeit, öffnet sich nur selten eine moderne Bühne. Der Hauptgrund, warum die klassischen Werke unserer Literatur nur so spärlich zur Aufführung kommen, liegt darin, weil wir nicht die Mittel beherrschen, die sie unserem Verständnis näher bringen könnten. Festopern, wie „*Pomo d'oro*“, die ihrer Zeit voll entsprachen, haben alle die temporären Eigenthümlichkeiten, die sie den Zeitgenossen so werth machten, uns desto ferner stellen. Darob dürfen wir neben der allgemein kultur-historischen die künstlerische Bedeutung nicht übersehen. Die Frage einer Neuaufführung des „*Pomo d'oro*“ ist übrigens müssig. Wir besitzen von der Partitur nur den Prolog, ersten, zweiten und vierten Akt; der dritte und fünfte Akt fehlen. In dieser ersten Lieferung bringen wir Prolog und ersten Akt. Im nächsten Jahrgange sollen der zweite und vierte Akt folgen; vom dritten und fünften Akt wird der Text abgedruckt werden. Der Revisionsbericht wird erst am Ende der zweiten Abtheilung gebracht werden, damit die beiden Lieferungen ohne Unterbrechung in einem Bande vereinigt werden können. Ueber das ganze Werk möchte ich schliesslich einen Ausspruch citiren und übertragen, den Adami de Bolsena, der den „*Pomo d'oro*“ nicht gekannt zu haben scheint, im Jahre 1711 über die Oper „*Dori*“ von Cesti gefällt hat: „*Il lume maggiore dello Stilo Teatrale*“, muss jedoch hinzufügen: „*del Seicento*“.

SIEGENFELD, im September 1895.

Guido Adler.

Digitized by Google

INHALTSVERZEICHNISS.

			Seite
Einleitung			V
Prolog			1
Erster Akt,	1.	Scene (Proserpina)	47
—	2.	» (Proserpina und Pluto)	54
—	3.	» (Die Vorigen und Discordia)	57
—	4.	» (Versammlung der Götter der Oberwelt. Momo)	63
—	5.	» (Die Vorigen und Discordia)	72
—	6.	» (Ennone)	83
—	7.	» (Paris, Ennone)	86
—	8.	» (Die Vorigen und Mercur)	91
—	9.	» (Aurindo)	96
—	10.	» (Filaura, Aurindo)	99
—	11.	» (Momo)	105
—	12.	» (Paris, Momo)	109
—	13.	» (Die Vorigen und Juno)	112
—	14.	» (Paris, Momo und Pallas)	118
—	15.	» (Paris, Momo und Venus)	126

Verzeichniss der Illustrationen.

			zu Seite
Blatt	I.	Das Innere des Theaters	VII
—	II.	Dedicationsblatt des Libretto	1
—	III.	Schauplatz des österreichischen Ruhmes	3
—	IV.	Das Reich des Pluto	47
—	V.	Die Versammlung der Götter	63
—	VI.	Waldlandschaft auf dem Berge Ida	83
—	VII.	Palasthof des Paris	105
—	VIII.	Garten der Freude	126

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

SACRE CE
DEGL'
LEOPOL
Se tra i piu chiari trofei del genero
l'inuitta sua destra dagl'Horti delle
l'ingresso; Io se ben d'Hercole altro in
d'una sorte maligna fieramente perso
Inuidia d'hauer raccolto nei Giardini
d'ORO, che ad imitatione dell'altro, che
Clemenza delle S.S.C.C.R.R.M.M.V.V.
STISSIME NOZZE. Il
del giubilo uniuersale, e l'uno, e l'altro è
tutto il Cattolico Mondo per i degni frutti
POMO d'ORO la fugace Atalanta, uagli
nel corso d'undeci lustri della mia Vita
matissima gratia di seruire attualmente
delle Gratie del Cielo in una felicissima e
DELLE S.S.C.C.R.R.M.M.V.V.
Alexander Riottus S.C.M. Scrip
Ludouicus Burnacini S.C.M. Architect. in. et del.

Dedicat

SACRA
ALI M:M
DI MI
LE CHERITA
celebrati quegl' AVREI POMI che riportò
à dispetto del feroce Dragone che ne contendeua
l'essere stato gran' tempo dall'implacabil Giunone
meno gloriarmi in onta del uelenoso Serpe, dell'
nzelle, mà delle Vergini Castalie questo POMO
riali risplende uiene ammesso dall'infinita
giori degl' applausi festiui alle loro AVGV
è un Gieroglifico del Mondo, e questo è un Simbolo
e al uiuo quell AVREO SECOLO, che spera di godere
menei Seriusci ad Hippomene, di fermar con un
ad arrestar per sempre quella buona fortuna, che
ttiua, m'è finalmente sortito d'arriuare nella Sti
Q. M. M. V. V. alle quali augurando la continuatione
profondissimamente, m'inchino.
Huiniliss.mo Deuotiss.o Oblig.mo et Osseqq.mo Seruo
Francesco Sbarra
Melchior Küsell sculpsit Vienna Aus
1667

s Libretto.

Digitized by Google

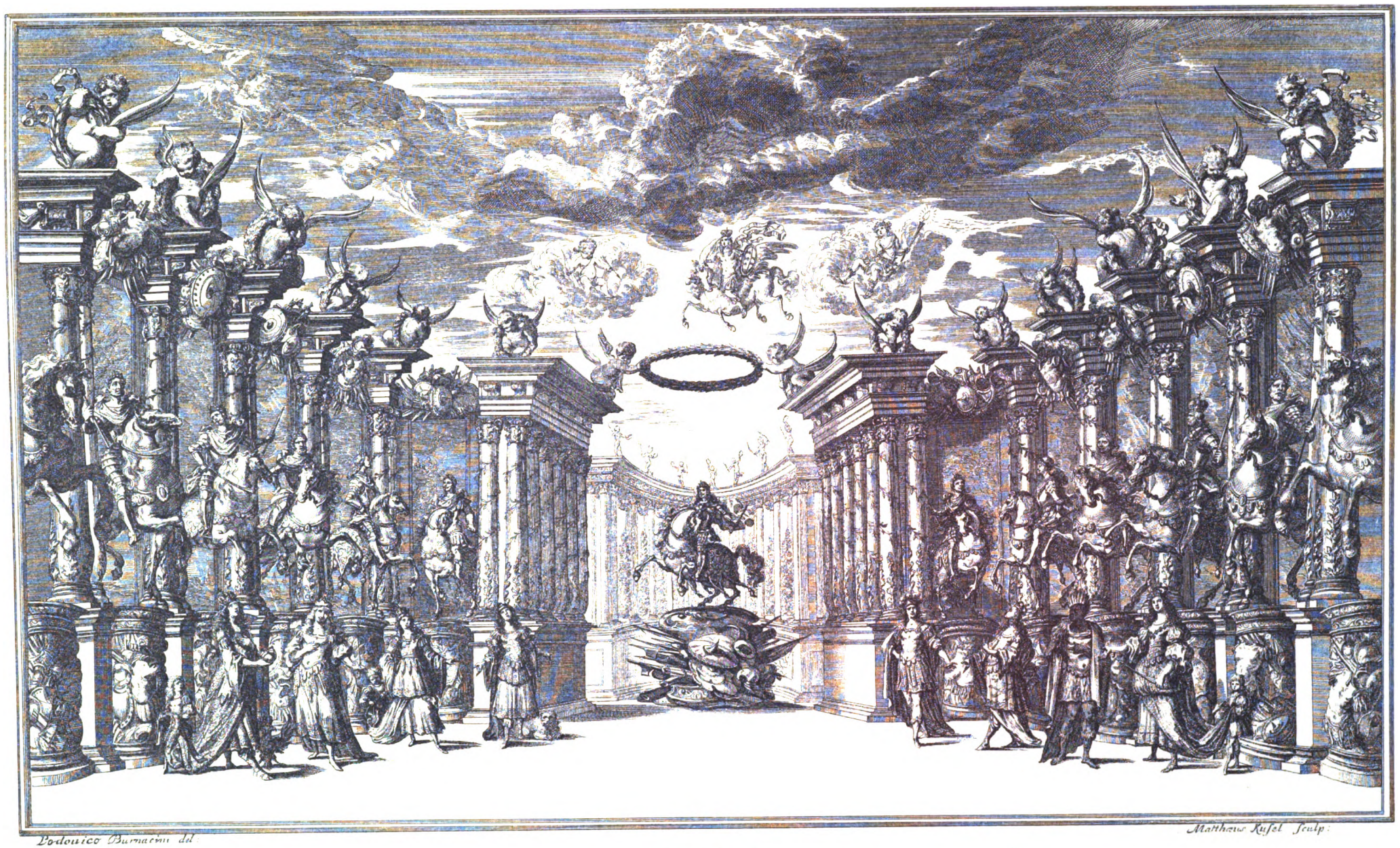
PROLOGO.

TEatro della Gloria Austriaca, in cui si vedono dipinte, e scolpite l'imprese sue intrecciate con varij Trofei, e con le Statue equestri di tutti gl' Imperatori dell' Augustissima Casa.

La Gloria Austriaca sopra il Caval Pegasco in Aria; li suoi felicissimi Stati in due Chori, nell' uno l'Imperio, il Regno d'Ongheria, l'Italia, e la Sardigna; nell' altro la Spagna, l'America, il Regno di Boemia, e lo Stato Patrimoniale di Germania, Amore, & Himeneo sopra due nubi.

Digitized by Google

Digitized by Google

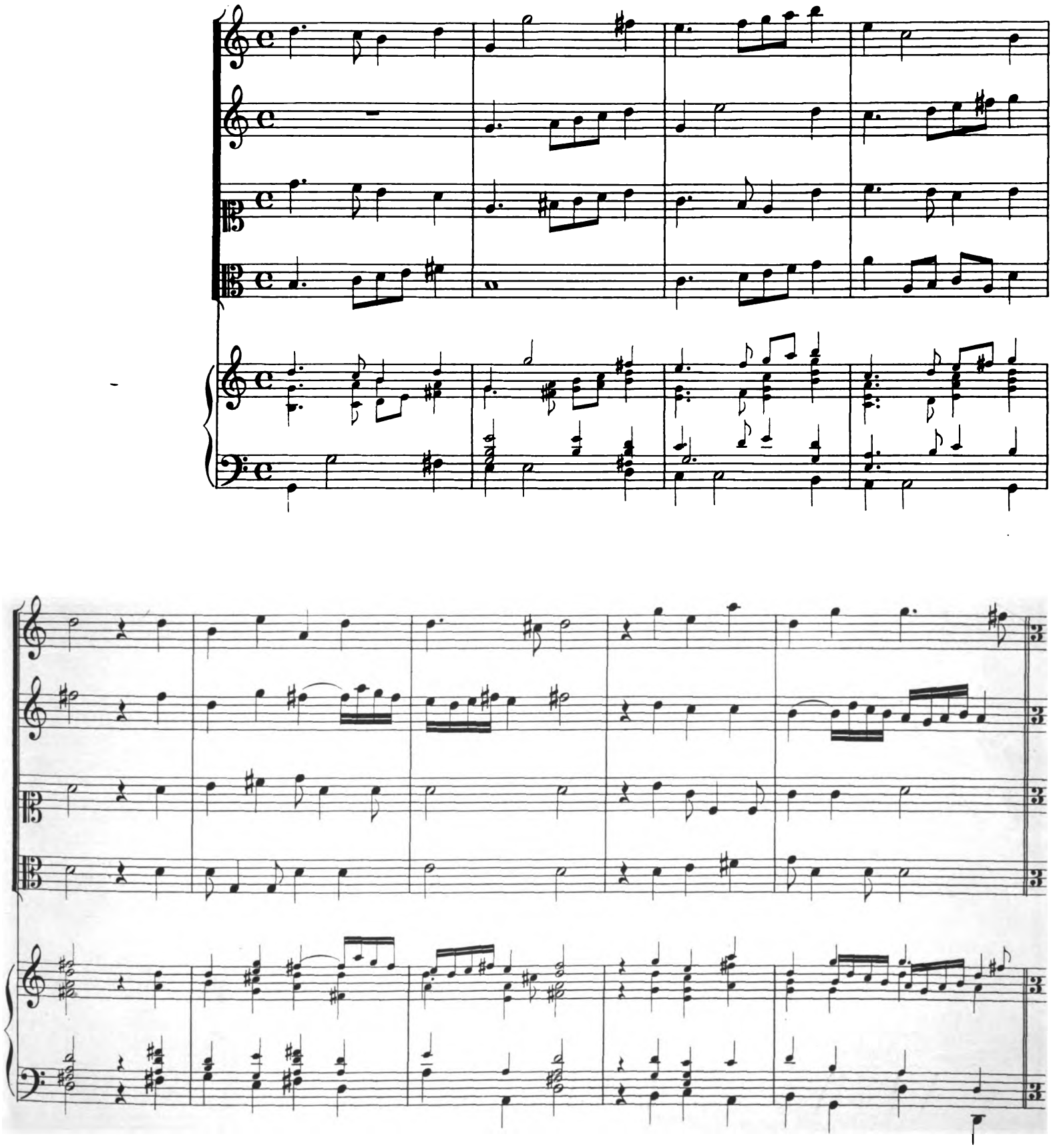


Zum Prolog:
Schauplatz des oesterreichischen Ruhmes.
(Teatro della Gloria Austriaca)
In der Mitte Kaiser Leopold I. zu Pferd. Ober ihm La Gloria Austriaca auf dem Pegasus,
Amor und Hymen. Zu beiden Seiten die Reiterstandbilder aller Kaiser des Erzhauses,
ferner links: das Kaiserthum, das Königreich Ungarn, Italien u. Sardinien
Rechts: Spanien, Amerika, das Königreich Böhmen, der Erbstaat von Deutschland.

Digitized by Google

Digitized by Google

Sonata.



Digitized by Google

Digitized by Google

3

Digitized by Google

CHORO.

SPAGNA
ITALIA
REGNO D'HONGHERIA
L'IMPERIO
SARDIGNA
REGNO DI BOEMIA
L'AMERICA
STATO PATRIMONIALE

Di fe - ste,e di giu - bi - li, Di fe - ste,e di giu - bi - li

Di fe - ste,e di giu - bi - li

Di fe - ste,e di giu - bi - li, Di fe - ste,e di giu - bi - li

Di fe - ste, di giu - bi - li, di giu - bi - li

Di fe - ste,e di fe - ste,e di giu - bi - li

Di fe - ste,e di giu - bi - li

Sia tut - to ri - pie - no, Sia tut - to ri - pie - no, Spa - ri - sca-no i

Sia tut - to ri - pie - no, Sia tut - to ri - pie - no, Spa - ri - sca-no i

Sia tut - to ri - pie - no, Sia tut - to ri - pie - no, Spa - ri - sca-no i

Sia tut - to ri - pie - no, Sia tut - to ri - pie - no, Spa - ri - sca-no i

Sia tut - to ri - pie - no, Sia tut - to ri - pie - no,

Sia tut - to ri - pie - no, Sia tut - to ri - pie - no,

Sia tut - to ri - pie - no, Sia tut - to ri - pie - no,

Sia tut - to ri - pie - no, Sia tut - to ri - pie - no,

Dm. d. Tk. in Oest. III. 2.

Digitized by Google

nu - bi-li Dal Re - - - gio tuo se - -
nu - bi-li Dal Re - - - - - gio tuo se - -
nu - bi-li Dal Re - - - - gio tuo se -
nu - bi-li Dal Re - - - gio tuo se - -

Spa - ri - scano i nu - bi - li
Spa - ri - scano i nu - bi - li Dal
Spa - ri - scano i nu - bi - li
Spa - ri - scano i nu - bi - li

no, E in cie - lo se - re - no
no, E in cie - lo se - re - no
no, E in cie - lo se - re - no
no, E in cie - lo se - re - no

Dal Re - - - - - gio tuo se - no E in
Re - - - - - - gio tuo se - no E in
Dal Re - gio tuo se - no E in
Dal Re - - gio tuo se - no E in

Digitized by Google

Più chia-ra, che ma - i Dif - fon - - - - di,
Più chia-ra, che ma - i Dif - fon - - di, dif - fon-di, dif -
Più chia-ra, che ma - i Dif - fon - - -
Più chia-ra, che ma - i Dif - fon -
Cie-lo se - re-no Più chia-ra, che ma - i
Cie-lo se - re-no Più chia-ra, che ma - i
Cie-lo se - re-no Più chia-ra, che ma - i
Cie-lo se - re-no Più chia-ra. che ma - i

dif - fon - - - - di Au - stria - ca Glo-ria i dol - ci ra - i
fon - - - - - di Au - stria - ca Glo-ria i dol - ci ra -
- - di, dif - fon - - di Au - stria - ca Glo-ria i dol - ci ra -
- - - - - - di Au - stria - ca Glo-ria i dol - ci ra -
Dif -
Dif -

Dm.d. Tk.In Oest.III. 2.

Digitized by Google

i

i

i

Dif - fon - - - di, dif - fon - - di, dif - fon - - - - di Au -

fon - - - - di, dif - fon - - - - di, dif - fon-di, dif - fon-di, dif - fon-di Au -

Dif - fon - - - - - - - di Au -

fon - - - di, dif - fon - - - - di Au -

Dif - fon - -

Dif - fon - di, dif - fon - -

Dif - fon - - - - -

Dif - fon - - -

stria - ca Glo-ria, Au-stria - ca Glo-ria i dol - ci ra - i

stria - ca Glo-ria, Au-stria - ca Glo-ria i dol - ci ra - i

stria - ca Glo-ria, Au-stria - ca Glo-ria i dol - ci ra - i

stria - ca Glo-ria, Au-stria - ca Glo-ria i dol - ci ra - i

Digitized by Google

- di, Au-stria - ca Glo-ria
- di, Au-stria - ca Glo-ria
- di, Au-stria - ca Glo-ria
- di, Au-stria - ca Glo-ria

Au-stria-ca
Au-stria-ca
Au-stria-ca
Au-stria-ca

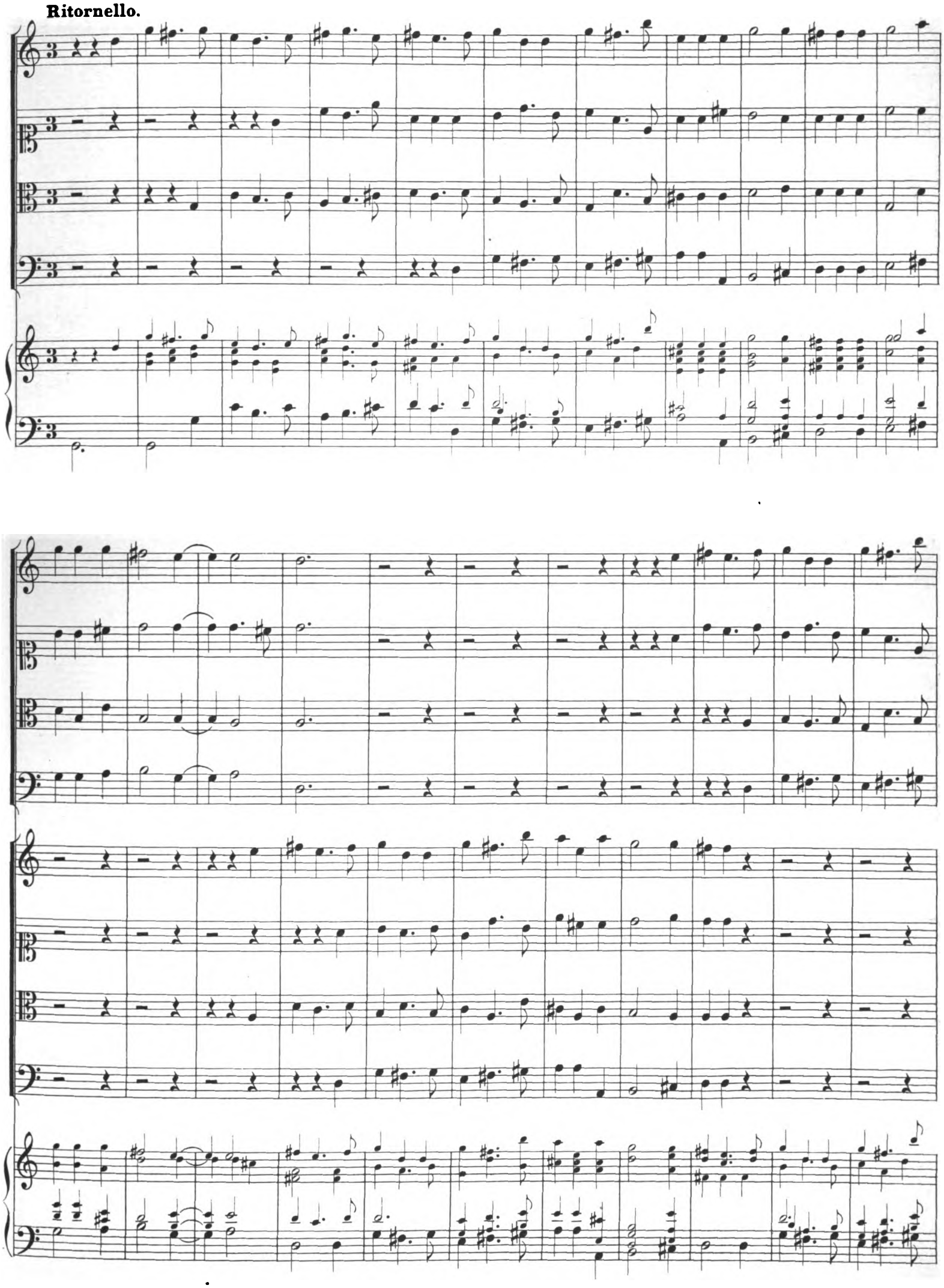
Dif - fon - - di, dif fon - - di Au-stria-ca Glo-ria
Dif - fon - - di, dif fon - - di Au-stria-ca Glo-ria
Dif - fon - - - - di Au-stria-ca Glo-ria
Dif - fon - - - - di Au-stria-ca Glo-ria

Glo-ria i dol - ci ra - i, i dol - ci ra - i.
Glo-ria i dol - ci ra - i, i dol - ci ra - i.
Glo-ria i dol - ci ra - i, i dol - ci ra - i.
Glo-ria i dol - ci ra - i, i dol - ci ra - i.

Au-stria - ca Glo-ria i dol - ci ra - i, i dol - ci ra - i.
Au-stria - ca Glo-ria i dol - ci ra - i, i dol - ci ra - i.
Au-stria - ca Glo-ria i dol - ci ra - i, i dol - ci ra - i.
Au-stria - ca Glo-ria i dol - ci ra - i, i dol - ci ra - i.

Digitized by Google

Ritornello.



Digitized by Google

Là vè il sol tra-mon-ta e muo-re Il tuo sol più bel-lo e sor - - to

Là vè il sol tra-mon-ta e muo-re Il tuo sol più bel-lo e sor - - to

Là vè il sol tra-mon-ta e muo-re Il tuo sol più bel-lo e sor - to

Là vè il sol tra-mon-ta e muo-re Il tuo sol più bel-lo e sor - - to

On - de il

On - de il

On - de il

On - de il

Digitized by Google

Ritornello.

Violini

pregio as-sai mag-gio-re Dee l'Oc - ca-so ha-ver del' Or - - to.

pregio as-sai mag-gio-re Dee l'Oc - ca-so ha-ver del' Or - - to.

pregio as-sai mag-gio-re Dee l'Oc - ca-so ha-ver del' Or - - to.

pregio as-sai mag-gio-re Dee l'Oc - ca-so ha-ver del' Or - - to.

Ritornello.

Dm.d.Tk.in Oest. III.2.

Digitized by Google

AMORE

Jo de l'A - qui-la af-fis - sa - - - - - - i L'al - te

AMORE

lu-ci à si bel so - - le

HIMENEO

Ma per me ne go - di ho - mai d'al - ta spe - -

- - - me Au - gu - sta pro - le.

Ritornello.

GLORIA AUSTRIACA

A - mo - - re et Hi - me - neo Per Voi gio - i-sco, e go - - -

Digitized by Google

- do, Sol' è vo - stro Tro - feo Co - sì bel no - - -

do, Sol' è vo - stro Tro - feo Co - sì bel no - - do

Con que - sto au-vin-ta si - a La vo - lu - bi - le

ro - - - - - ta De la for-tu-na mi - a Per far - la im - mo - - ta

Da que-sto be - a - to In - ve - sto bra - ma - to, Oh co - me ben

Digitized by Google

pre - sto Pro - dut-to all' Im - pe - ro S'è il frut - to pri - mie - ro L'Au - gu - sto Fer -

nan - - do. Oh co - me ben pre - sto Pro - dut-to all' Im - pe - ro S'è il

frut - to pri - mie - ro L'Au - gu - sto Fer - nan - - do, Che par-re am - mi-

ran - - - - - - - - - - do Per

or - din dei Cie - li De no - stri fe - de - li De no - stri de - vo - ti

Digitized by Google

Le spe - ran - ze pre - uien pre - cor - - - - - re i

Vo - - ti, Le spe - ran - ze pre - uien pre - cor - -

- - - re i Vo - - ti.

REGNO DI BOEMIA

Nel giorno sa - cro al santo Rè Boe - mo sot-to l'segno d'A-stre-a Fernando na - sce.

REGNO D' ONGHERIA

E nel di sa - cro al condottier su-pre-mo de l'An - ge - li-che squadre al ciel ri - na - sce.

Digitized by Google

BOEMIA

On - de non men, che gran - de e giu - sto, E pi - o

ONGHERIA

On - de non men, che gran - de e giu - sto, E pi - o sa - ra fla -

sa - ra flagel de Re - i, Cam - pion di Di - -

gel de Re - - - - i, Cam - pion di Di - - o.

Ritornello

o.

* Die Oberstimmen sind nicht weitergeführt.

Dm.d.Tk.in Oest.III.2.

Digitized by Google

AMORE

Se di glo - rie sempre o - nu-sto, Se di

HIMENEO

Se di glo - rie sempre o - nu-sto, Se di pal - - -

pal - - - me ogn' hor fe - ra-ce Forte in Guer - - - ra, e chia - ro in pa-ce È l'Au-

- - - me ogn' hor fe - ra-ce Forte in Guer - - - ra, e chiaro in pa-ce È l'Au-

stria - co Tron - co Au-gu - sto, È l'Au - stria - co Tron - co Au-gu - sto; È ben

stria - co Tron - co Au-gu - sto, È l'Au - stria - co Tron - co Au - gu - sto;

giu-sto, Che s'am-mi - ri, Che s'am - mi - ri an - che dal

È ben giu-sto, Che s'am-mi - ri, Che s'am - mi - ri an - che dal

Digitized by Google

mon - do, Che s'am-mi-ri an - che dal mon - do Di rinascen - ti

mon - do, Che s'am-mi-ri an - che dal mon - do Di ri-na-scen - ti ger - -

ger - - - mi ho - ma - i fe-con - -

- - - mi ho - ma - - i fe - con - - - do

di ho - ma - - i fe - con - - - do.

— ho - ma - - i fe - con - do.

Ritornello

Digitized by Google

ONGHERIA.

O che stuol d'invit-ti He-roi Au-stria bel - - - la in - - di n'a -

spet - - ti Per u - ni-re a te sog-get-ti Co'gl'E - spe-rij i li - di Eo - -

i, Per u - ni-re a te sog - get-ti co'gl'E-spe-rij i li - di Eo - - i, co'gl'E -

spe-rij i li-di Eo - - i.

ITALIA.

De Ri-dolfi, e de gl'Al - ber-ti, E degl' al - - - tri A - - vi si

Digitized by Google

gran - - di Si ve - dran doppo i Fer-nan-di Ri - no - var-si i no-mi, e i mer - -

ti, Si ve - dran doppo i Fer - nan-di Ri - no - var-si i no-mi, e i mer - - ti, Ri - no -

var-si i nomi, e i mer - - ti.

GLORIA AUSTRIACA

Sì, sì, Sì, sì fe - steg - gia - - - - - -

- - - - - - te Ò Re - gni fe - li - ci De gl'

Dm.d.Tk.in Oest.III.2.

Digitized by Google

A - stri ne - mi - ci Son l'i - re ces - sa - - te. Sì, sì, Sì,

sì festeg-gia - - - - - - - - - - -

(ECCO)

- te, Sì, sì, Sì, sì fes-teg-gia - - te Sì,

sì festeg-gia - - te Già stel - le be - a - te

Pio - - - - - von so - - pra di voi dai rag -

Dm.d.Tk.in Oest.III. 2.

Digitized by Google

tr

gi lo - - ro, Pio - - - - von so - pra di

voi dai rag - gi lo - - ro Con si lie - ti Hi-me - nei l'e -

tà

de l'o - - - ro, Con si lie - ti Hi-me -

nei l'e - tà

Dm.d. Tk.in Oest.III.2.

Digitized by Google

de lo - - - -

ro.

TROMBA

TROMBA

VIOLINI

VIOLE

VIOLE

LI 2 CHORI

Go - dia-mo Noi Re-gni, Go - dia-mo Noi Re-gni,

Go - dia-mo Noi Re-gni, Go - dia-mo Noi Re-gni,

Go - dia-mo Noi Re-gni, Go - dia-mo Noi Re-gni,

Go - dia-mo Noi Re-gni, Go - dia-mo Noi Re-gni,

VIOLONE

Digitized by Google

Che de-gni Ne sia - - mo. Go -

Che de-gni Ne__ sia - mo.

Che de-gni Ne__ sia - mo. Go - dia - -

Che de-gni Ne__ sia - mo.

dia - - - - mo, Go - dia-mo, Go - dia - mo,__

Go - dia - - - mo

- - - - - mo, Go - dia - - - mo

Go - dia - - - mo, Go - dia - mo

Digitized by Google

Go - dia - - - - mo, go-

Go - dia - - - mo, go -

Go -

Go - dia - -

dia-mo, go - dia - mo,

Go-

dia - - - mo,

Go-

dia - - - mo,

Go-

- mo, go - dia - mo,

Go-

Dm.d. Tk. in Oest. III. 2.

Digitized by Google

dia-moCheil Fa-to Be-ni-gno n'hà da-to

dia-moCheil Fa-to Be-ni-gno n'hà da-to

dia-moCheil Fa-to Be-ni-gno n'hà da-to

dia-moCheil Fa-to Be-ni-gno n'hà da-to

Di stirpe si Au-gu-

Di stirpe si Au-

Di stirpe si Au-gu-sta

Di

Di stirpe si Au-gu-sta

Digitized by Google

sta Sot-to l'om-bra po - sar cle - men - te e

gu - sta Sot-to l'ombra po - sar, po - sar cle - men - te e

stir-pe si Au- gu - sta Sot-to l'om-bra po - sar cle - men - te e

Sot-to l'ombra po - sar, Sot-to l'om-bra po - sar cle - men - te cle - men - te e

giu - sta.

giu - sta.

giu - sta.

giu - sta.

Dm.d. Tk. in Oest. III. 2.

Digitized by Google

Di stir-pe si Au- gu - -

Di stir-pe si Au- gu - - sta

Di stir-pe si Au-

Sot-to

6

sta Sot-to l'om-bra po- sar cle- men - te, cle- men - te e giu-sta,

Sot-to l'om-bra po- sar cle- men - te e giu -

gu - - sta Sot-to l'om-bra po- sar cle- men-te e giu - -

l'om-bra po- sar, Sot-to l'om-bra po- sar cle- men - - te, cle- men-te e giu -

Digitized by Google

Sot-to l'ombra po-sar cle-men-te e giu-sta.

sta, Sot-to l'ombra po-sar cle-men-te e giu-sta.

sta, Sot-to l'ombra po-sar cle-mente, cle-men-te e giu-sta.

sta, Sot-to l'ombra po-sar cle-men-te e giu-sta.

6

Digitized by Google

SPAGNA.

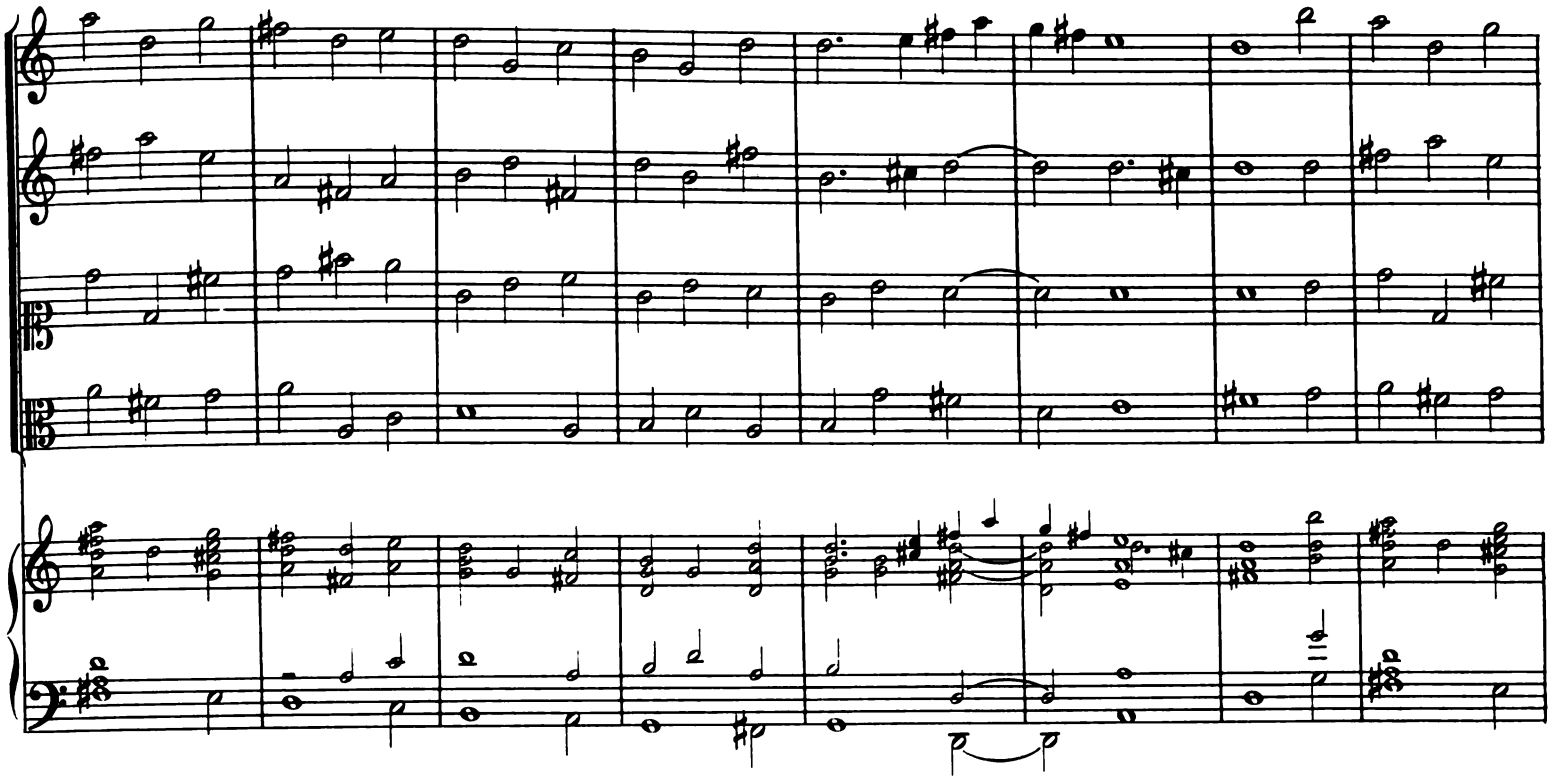
Già par-mi Tra l'ar- - - - - - mi La fa-ma ri-

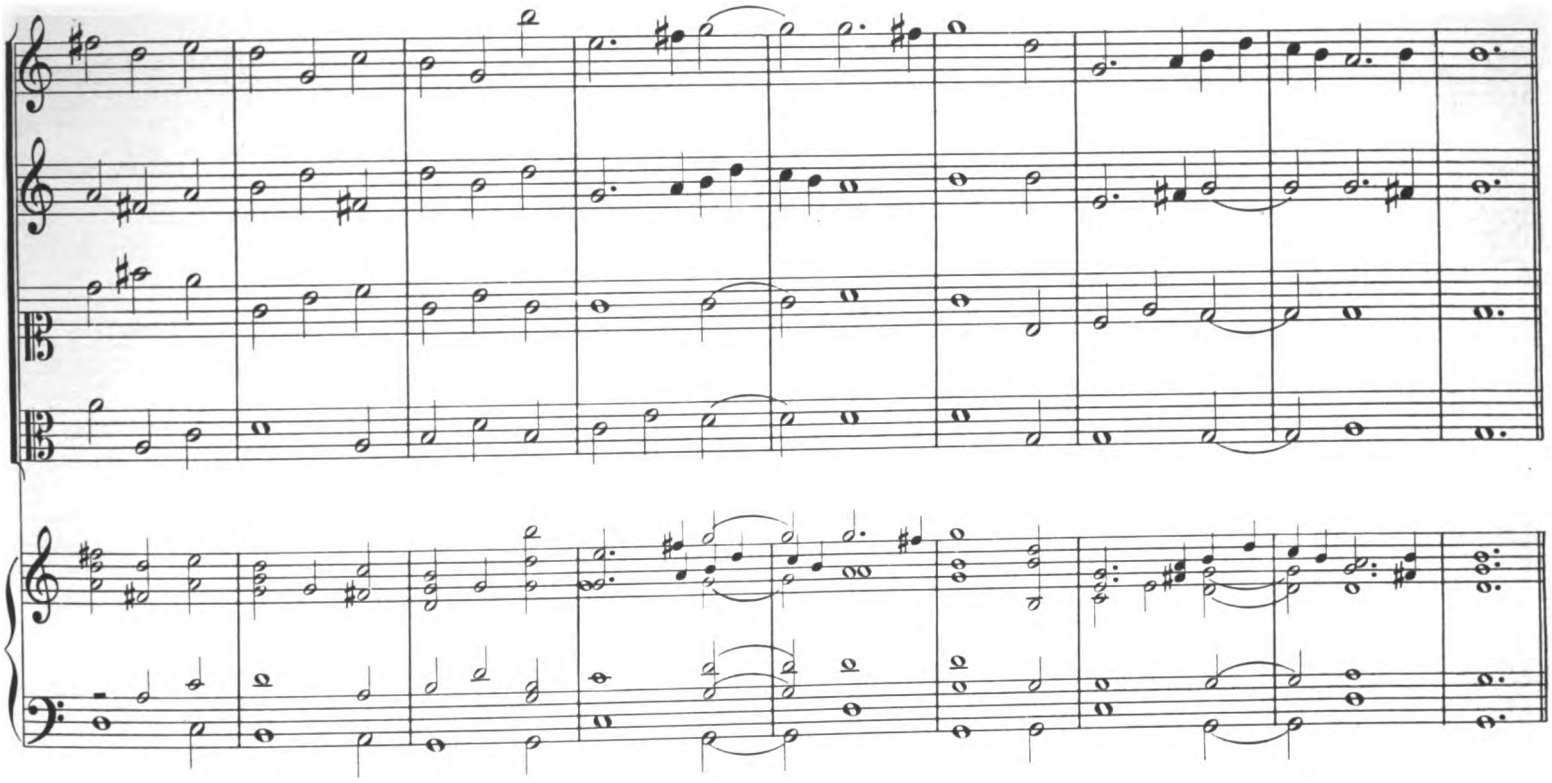
suo - - ne Fe - li - ci Vit - tri-ci l'I - be - re Co - ro - ne,

— Fe - li - ci Vit - tri - ci l'I - be - re Co - ro - ne

Ritornello.

Digitized by Google





STATO PATRIMONIALE DI GERMANIA.

SARDIGNA.

Mie spon-de Tra l'on-de Rim-bom-ban fe - sti - ve. Già lie - te Qui-

Digitized by Google

BOEMIA.

e - te Son l'Ar - ti - che Ri - - ve. Gio - i - sce Fru - i - sce Il

ONGHERIA.

Re - gno Bo - e - - mo Del Tra - ce Ra - pa - ce Gl'in - sul - ti non

IMPERIO.

te - - - mo Fe - steg - gia La Reg-gia Del So - glio Ro - ma - -

ITALIA.

no. Già sen - to Con - ten - to L'In - subre,e l'Si - ca - no, Già

sen - to Con - ten - to l'In - su - bre,e l' Si - ca - - - no

Ritornello ut supra (al fine)

Digitized by Google

AMERICA.

Si mi - ra,S'am-mi-ra Di gio - ie fe - con - do,__ Fe - sto - so, Fa - sto - so l'A -

me - ri-co mon - - do, Fe - sto - so, Fa - sto - so l'A - me - ri-co mon - do.

Qui si replica il Choro „Godiamo“ dal Segno 𝄋.

GLORIA AUSTRIACA.

Mà del giu - bi - lo vo-stro Non me-no, che del mi - o È do - ver, che ri -

suo - ni Di Pindo il col - le ed' Hip - po - cre - ne il Ri - - o,

On - de si fausto e - ven - to À ce - le - brar cò le Ca - sta-lie Di - ve

Dm.d. Tk. in Oest. III. 2.

Digitized by Google

Ver-so l'a-mene ri-ve Del mio ca-ro Par-na-so Dal Ger-ma-ni-co suo-lo Su'l de-

strier di Pe-ga-so i-nal- -zo il vo- -lo

La Gloria Austriaca si parte à volo su'l Caval Pegaseo.

IMPERIO.

Van-ne pur; è ben drit-to De tuoi sub-li-mi ho-no-ri,

Che im-pe-ria-li al-lo-ri Cò Lav-ri d'E-li-co-na In-

trec-ci-no al tuo Crin de- -gna Co-ro- -na.

Digitized by Google

AMORE.

Noi Sou - ra - ni Ar - chi - tet - ti degl' Au - gu - sti spon - sa - li An -

dia - mo a re - gi - strar - ne Ne gl' Ar - chi - vi im - mor - ta - li L'ho - no - ra - ta me -

mo - ri - a On - de vi - va per sem - pre An - che la nostra Glo - - ri - a.

HIMENEO.

Sì, sì, che ben do - vu - ti à si gran ge - sti Per sempre me - mo - ran - di

Son gl'applau - - - - - si ce - le - - sti.

Digitized by Google

AMORE

Al - me più grandi, Non s'ac - ceser gia - mai, Be-

HIMENEO

Più ma-gna - ni-mi co - ri. Non si strinser mai più,

a - ti ar - do - ri Vo - liam pur à rac - cor - -

Fe - li - cis - si - mi no - di Vo - liam

- - - re ap - plau - - - si e lo - di

pur à rac - cor - - - re ap - plau - si e lo - di, Vo - li - am pur a rac -

Vo - liam pur a rac - cor - - - - re ap - plau - si e lo - di.

cor - - - - re ap - plausi, ap - plau - - - si e lo - - di.

Digitized by Google

Ritornello.

Digitized by Google

TUTTI LI CHORI

Co - sì, co - sì sem - pre glo - ri - o - se,
Co - sì, co - sì sem - pre glo - ri - o - se,
Co - sì, co - sì sem - pre glo - ri - o - se,
Co - sì, co - sì sem - pre glo - ri - o - se,
Co - sì, co -
Co - sì, co - sì
Co - sì, co - sì
Co - sì, co -

Lu - mi - no - se, lu - mi - no - se, Si ri - mi - ran li - ne -
Lu - mi - no - se, lu - mi - no - se, Si ri - mi - ran li - ne -
Lu - mi - no - se, lu - mi - no - se, Si ri - mi - ran li - ne -
Lu - mi - no - se, lu - mi - no - se, Si ri - mi - ran li - ne -
sì sem - pre glo - ri - o - se, Lu - mi - no - se, lu - mi - no - se, Si ri - mi - ran li - ne -
sem - pre glo - ri - o - se, Lu - mi - no - se, lu - mi - no - se, Si ri - mi - ran li - ne -
sem - pre glo - ri - o - se, Lu - mi - no - se, lu - mi - no - se, Si ri - mi - ran li - ne -
sì sem - pre glo - ri - o - se, Lu - mi - no - se, lu - mi - no - se, Si ri - mi - ran li - ne -

Digitized by Google

a - te, Re - gi - stra - te À ca - rat - te - ri di stel - le Nei vo - lu - mi del Ciel o - -

a - te, Re - gi - stra - te À ca - rat - te - ri di stel - le Nei vo - lu - mi del

a - te, Re - gi - stra - te À ca - rat - te - ri di stel - le

a - te, Re - gi - stra - te À ca - rat - te - ri di stel - le

a - te, Re - gi - stra - te À ca - rat - te - ri di stel - le

a - te, Re - gi - stra - te À ca - rat - te - ri di stel - le

a - te, Re - gi - stra - te À ca - rat - te - ri di stel - le

7 6

- - pre si bel - - - le, o - pre si

Ciel o - - pre si bel - - le, o - - pre si

Nei Vo - lu - mi del Ciel o - pre si bel - le, si

Nei Vo - lu - mi del Ciel o - - pre si bel - -

4 ♭ 2 7 6

Dm. d. Tk. in Oest. III. 2.

Digitized by Google

bel - - le

bel - le

bel - - le

- - - le

Nei vo - lu - mi del Ciel o - pre si

Nei vo - lu - mi del Ciel o - - pre si bel - -

Nei vo - lu - mi del Ciel o - pre si bel - le,

Nei vo - lu - mi del Ciel o - - - pre si bel - - - le, o -

4 3 4

Nei vo - lu - mi del Ciel o -

Nei vo - lu - mi del Ciel, Nei vo - lu - mi del

Nei vo - lu - mi del Ciel, Nei vo - lu - mi del

Nei vo - lu - mi del Ciel, Nei vo - lu - mi del

bel - le, si bel - le, Nei vo - lu - mi del Ciel,

le, o - pre si bel - le, Nei vo - lu - mi del Ciel,

o - - pre si bel - le, Nei vo - lu - mi del Ciel,

- pre si bel - - - le, Nei vo - lu - mi del Ciel,

2 6 7 6 4

Digitized by Google

- - pre si bel - - - - le,
Ciel o - - - pre si bel - - - le,
Ciel o - - - pre si bel - - - -
Ciel, Nei vo - lu - mi del
Nei vo - lu - mi del Ciel
Nei vo - lu - mi del Ciel
Nei vo - lu - mi del Ciel o - -
Nei vo - lu - mi del Ciel
Nei vo - lu - mi del Ciel
le,
Ciel o - - pre si bel - - - le, si bel - le
o pre si bel - -
Nei vo - lu - mi del Ciel o - - pre si bel - -
- - pre si bel - - - le, o - - pre si bel - - - -

Digitized by Google

o - - pre si bel - le, o - - pre si bel - le,

o - - pre si bel - le, o - - pre si bel - - - -

Nei vo - lu - mi del Ciel

Nei vo - lu - mi del Ciel

le

o - - pre si

le

le

Nei vo - lu - mi del Ciel

o - - pre si

le

6 5
4 3

6 5
4 3

6 5
4 3

o - - pre si bel - - le, o - pre si bel - - le.

le, o - pre si bel - le, si bel - le.

Nei vo - lu - mi del Ciel o - pre si bel - - le.

Nei vo - lu - mi del Ciel o - pre si bel - - le.

bel - - le, o - - pre si bel - - - le.

o - - pre si bel - le, o - pre si bel - le.

bel - - le, o - pre si bel - le.

Nei vo - lu - mi del Ciel o - pre si bel - le, si bel - le.

4 3 4 7 6 7 10 8 4 3
9

Digitized by Google

Violini

Digitized by Google

Digitized by Google

Lodouico Burnacini in. et del. — Matthæus Küsel. Sculp.

1. Akt 1.- 3. Scene.

Das Reich des Pluto

Pluto, Proserpina, die Geister und Ungeheuer der Unterwelt.
Die Zwietracht auf dem feuerspeienden Drachen in den Wolken.

Digitized by Google

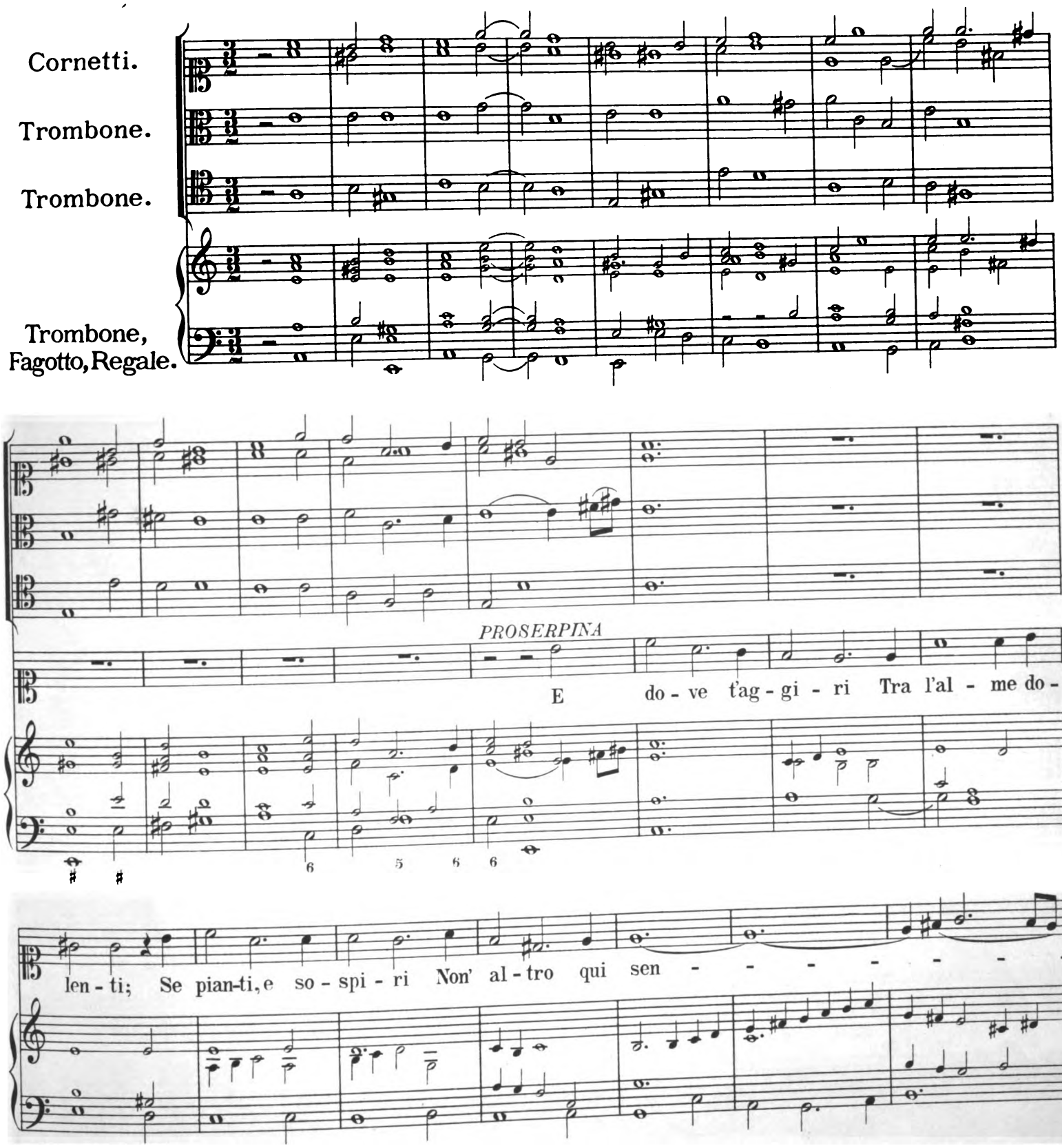
Digitized by Google

ATTO PRIMO.

Scena I.

Reggia di Plutone.

Proserpina seguita dalle Belidi.



Digitized by Google

ti, Se pian-ti, e so-spi-ri Non al-tro qui sen - - - - - ti;

Se pe-ne, e tor-men-ti In-gom-bra-no il tut-to D'or-

ror, di stri-da di que-re - - - - -

Digitized by Google

- le, e lut - to, Se pe-ne, e tor - men - ti In - gom - bra-no il

tut - to D'or - ror, di stri - da di que - re - - -

- - - le, e lut - to.

Digitized by Google

t

La Tan - ta-lo

ge - me Per l'e - sca fal - la - ce, Qui Si - si-fo pre - me Il sas - so fu - ga - -

- - - ce, Qui Si - si-fo pre - me il sas - so fu - ga - -

- - - - ce,

Là ro - stro vo -

Digitized by Google

ra - ce Di cru - do A-vol - to - re sbra - na di Ti - zio, sbra - na di Ti - zio

il ri - na - scen - - - - - te co - re.

Là ro - stro vo - ra - ce Di cru - do A-vol - to - re sbra - na di

Digitized by Google

Ti - zio, sbra - na di Ti - zio il ri - na - scen - - - -

- te co - re.

Digitized by Google

PROSERPINA.

E in quest hor - ri - do a - bis - so Hò da vi - ver se - pol - ta?

O Cie - li, o De - i Son que - sti gl'Hi - me - ne - i Di Pro-

ser - pi - na vo - stra? Dun - que senz' al - tra col - pa, Che des - ser, qual si

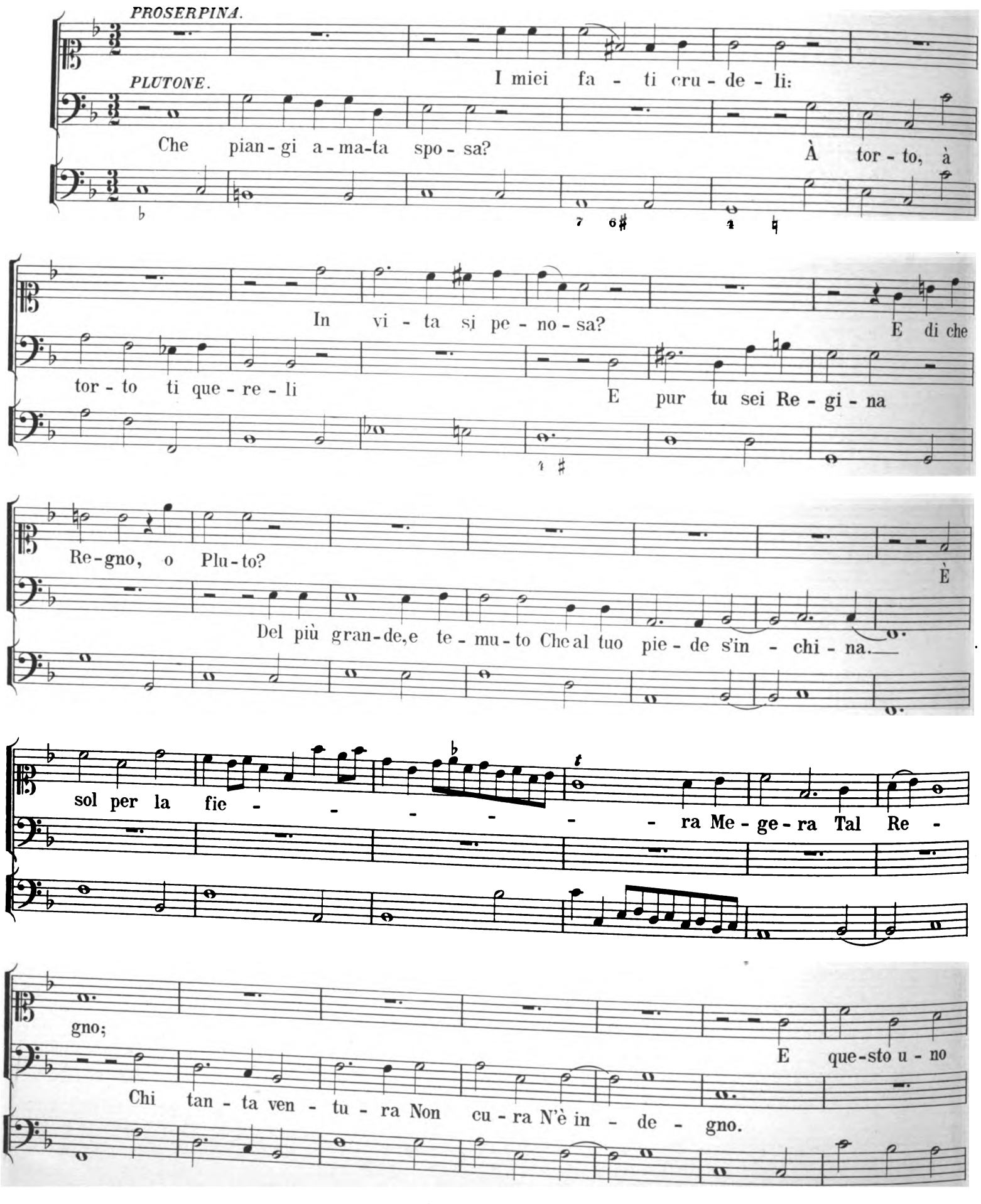
si - a, Que - sta bel - lez - za mi - a Pia - ciu - ta al Rè de l'om - bre,

Es - ser de - vo in' e - ter - no Con-don-na - ta a l'In - fer - - no?

Digitized by Google

Scena II.

Proserpina, Plutone corteggiato da varij Spirti, e Mostri Infernali.



Digitized by Google

sta-to Be - a - to Si di - ce?

Chi può quel, che bra - - - - - ma, Si

Trà pe - ne si a - ma - re Re - gna - re Non vuò.

chia - ma Fe - li - ce.

Co'l

Du-ro è sem - pre il pe-nar, Du-ro è

Re-gno il mar - ti - re Sof - fri - re si può.

Dol-ce è sempre il pe-nar,

sem - - pre il pe - nar, La pe - na è gra - ve;

È

Dol-ce è sem-pre il pe - nar,

Mà il do - mi - nio è soa - ve

trop-po a - ma - ro,

il Re - - - - gio So - -

Mà trop-po a-ma-to, e ca-ro il Re - - - gio So - -

Digitized by Google

-glio A talprez-zo nò nò, A talprez-zo nò nò, nò

-glio A talprez-zo sì sì, A talprez-zo sì sì, sì sì,

nò, no nò, nò nò, nò nò, nò nò, no no ch'ha-ver nol'

sì sì, sì sì, sì sì, sì sì, sì sì, sì sì ch'ha-ver lo

Ritornello.
Viol.

vo - - glio, nò nò, nò nò ch'ha-ver nol' vo - - glio.

vo - - glio, sì sì, sì sì ch'ha-ver lo vo - - glio.

Digitized by Google

Scena III.

Discordia sopra un Drago, Plutone, Proserpina.

DISCORDIA.

Jo che reg - go lo Scet-tro De vo-le - ri di - scor - di, Hor

1 3

sou-ra i miei Regnan - ti Pur' al fin di re-gna-re ot-ten-go i van - - ti.

Ri - ve - ri - ti miei Re - gi Se-de vo-stri con-ten-ti Tur-ba il dol - ce se -

ren nu-be im-por-tu - na Di si - ni - stra for - tu - na; La ca-gion se n'as -

ri - va Al par-ti-men-tò in - i - quo, ed' in-hu-ma-no Del Re-tag-gio Pa-ter-no, Che

6

fè l'al-to Ger-ma - no; Ei v'as-seg-nò l'In - fer - no, Cen-tro so - lo di pe - ne,

Digitized by Google

e di tor-men - ti, E per sè pre-se il Cie - lo, Ch'è sfe - ra de i con - ten - ti, o - ve, sban-

di - ta O-gni cu - ra mo - le - sta, pas - sa sol la sua Vi - ta, pas - sa sol la sua

vi - ta in gio - - - - ia, e in fe - - sta.

PLUTONE.

Pur trop-po in - e - qua - li Trà lo - ro di - scer - no Del Cie - lo il go -

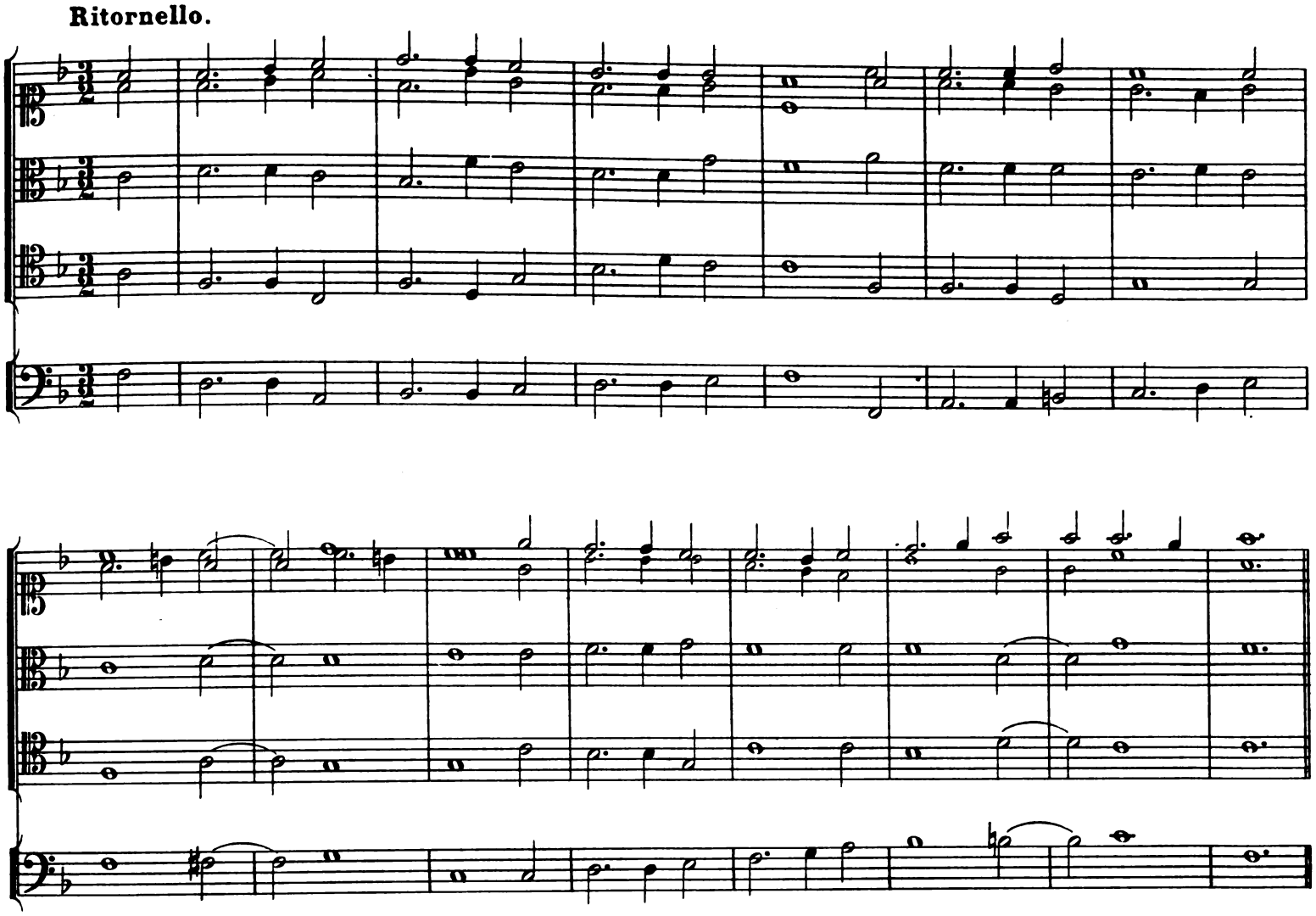
ver - no, E gl' an - - - - - - - -

- tri In - fer - na - li, Del Cie - lo il go - ver - no e gl' an - - -

- - - - - - - - - tri In - fer - na - li.

Digitized by Google

Ritornello.



DISCORDIA.

Un tan - to suan - tag - gio Non è da sof - fri - re, Si tor-ni à par - ti - re L'an-

ti - co Re - tag - gio, Si tor-ni a par - ti - re l'an - ti - co Re - tag - gio.

Ritornello ut supra.

PROSERPINA.

Sì, sì, ch'è ben giu - sto, Che Gio - ve t'as - se - gni La par - te dei Re - gni Che u-

Digitized by Google

-sur - pa - si in - giu - sto, La par - te dei Re - gni, Ch'u - sur - pa - si in - giu - sto.

Ritornello ut supra.

PLUTONE.

Con lui tut - ti u - ni - ti Si so - no gli De - i, Il tor - to ha - ve - rei Nel muo - - - - - - - - ver gli li - ti, Il tor - to ha - ve - rei nel muo - - - - - - - - ver gli li - ti.

Ritornello ut supra.

DISCORDIA.

Per far - li di - scor - di, Quest' al - ma pro - met - to, Jo vò ch'o-gni af - fet - to Trà lo - ro si scor - di, Jo vò ch'o-gni af - fet - to Trà lo - ro si scor - di.

Ritornello ut supra.

Trà lor si - an con - te - se E ven - ga-no à l'ar - mi, Il van - to vò dar - mi

Digitized by Google

far quest' im - pre - se, Il van - to vò dar - mi Di far quest' im - pre -

PROSERPINA.

se. Se tan - to tu puo - i, La spe - me hau - rem noi Di

PLUTONE

Se tan - to ti li - ce, La spe - me hau - rem noi Di

sor - te fe - li - ce, La spe-me hau-rem noi Di sor - te fe - li - ce.

sor - te fe-li - ce, La spe-me hau-rem noi Di sor - te fe-li - ce.

Ritornello ut supra.

PLUTONE.

Và dun-que, et ul - tri - ce De i no - stri gran dan - ni, Di quel mo-stro In-fer-nal di -

7 6

spie - - - - - ga i Van - ni.

DISCORDIA.

Ec - co di Gio-ve à scher - no Me ne vo - lo a por-tar nel Ciel l'In-fer-no.

6

La Discordia su'l Drago, che getta foco della Bocca, sparisce a volo.

Digitized by Google

Digitized by Google

1. Akt, 4 und 5. Scene.

Das Reich des Jupiter

Die Versammlung der Götter unter dem Vorsitze des Jupiter: Juno, Pallas, Venus, Apollo, Mars, Neptun, Bacchus, Mercur, Hebe, Ganymed, Chor der Halbgötter, Momo, (der Hofnarr). Die Zwietracht im Nebelfluge mit dem goldenen Apfel.

Digitized by Google

PLUTONE.

Tran - quil - li-si il se - no, Ch'hau-rem fra poch' ho - re For - tu - na mi -

PROSERPINA

Per noi sol se -

PLUTONE

glio - - re. Go - den - do-ne à pic - no; Per noi sol se -

re - - - no È il Ciel, se vi de - sta La Di -

re - - - no È il Ciel, se vi de - sta La Di - scor - dia trà i

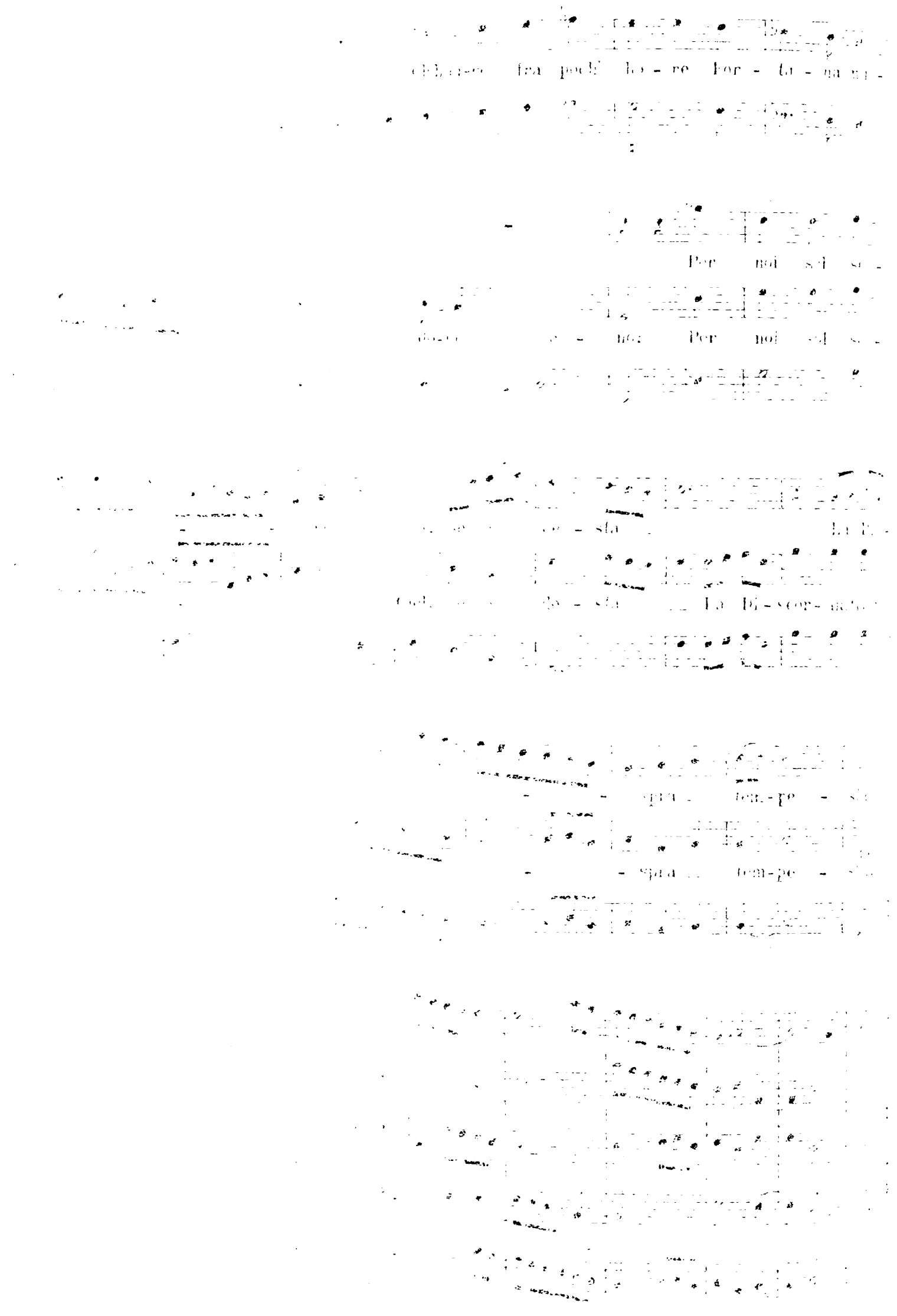
scor - dia trà i Nu - mi a - - - spra tem - pe - sta.

Nu - mi a - - - spra tem - pe - sta.

Ritornello.

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

1. Akt, 4 und 5 Scene.

Das Reich des Jupiter

Die Versammlung der Götter unter dem Vorsitze des Jupiter: Juno, Pallas, Venus, Apollo, Mars, Neptun, Bachus, Mercur, Hebe, Ganymed, Chor der Halbgötter, Momo, (der Hofnarr). Die Zwietracht im Nebelfluge mit dem goldenen Apfel.

Digitized by Google

Digitized by Google

Scena IV.

Reggia di Giove co'l convito degli Dei.

Bacco, Marte, Venere, Giove, Giunone, Pallade, Apollo, Nettuno, Mercurio, Hebe coppiera di Giove. Ganimede coppiero degl' altri Dei. Momo buffone. Choro di Semidei, che serve alla tavola.

Ritornello.

Violino.

Violino.

Viola.

Viola.

Violone.

APOLLO.

Quc-sta ca-li-ce spu-man-te Gran To-nan-te A tua glo- - - ria ec-

-co ch'i-o vo-to; Mà ben

Digitized by Google

pre-sto lo ri-em-pio, No-stro e-sem-pio Se-gua Mar-te à te de-vo- - to. No-stro e-

Ritornello.

sem-pio Se-gua Mar-te à tè de-vo- - to.

MARTE.

Si gran Ca-li-ce di Vi-no Al di-vi-no Tuo po-ter con-sa-

t

-cro an-ch'i- o; Col-mo m'ha di gioia il se-no; Hor ri-

pie-no A Net-tu-no ec-co l'in-vi- - o, Hor ri-pie-no A Net-tu-no ec-co l'in-

MOMO.

vi- - o. Que-sto nò, Que-sto nò, che non stà be-ne, Non con-

NETTUNO.

vie-ne Dar il Vi-no al Dio de l'ac- - quc; Ben-che in sor-te havessi il

ma- - - - re, Di nuo-ta-re en-tro il Vin sem-pre mi piac-que.

Digitized by Google

In sa - lu - te del Ger - ma - no_ L'O - ce - a - no, Se Vin fos-se, io be - ve -

MOMO.

- - rei. Non giu - rar, che te lo cre-do, Ben lo ve - do; Co - me

trin - can que - sti___ De - i,___ Co-me trin - can que - sti___ De - i!___

NETTUNO.

Ce - do ò Bac-co al tuo gran Nu-me, Le tue spu-me De le mie so - no mi-glio -

ri; Prendi pur' il tuo con - for-to, Ch'io ti por-to In si a - ma-bi - li li - quo - ri, Pren-di

pur' il tuo con-for - to Ch'io ti por-to In si a - ma - bi - li li - quo - - ri.

BACCO.

Del gran Gio - ve a l'in-ten - zio - ne_ Fò ra - gio - ne An-cor' io con que - sta_

MOMO.

— cop - pa. È pur gran - de, e col-ma be - ne, Quan - to tie ne? E nes -

Digitized by Google

-sun mai di-ce è trop-pa, E nes-sun mai di-ce è trop-pa.

BACCO.

Hor, Cil-le-nio, ch'io l'hò tut-ta Ben a-sciut-ta, Ri-em-pir à te' lo de-vo.

MERCURIO.

Con l'af-fet-to del mio Co-re In' ho-no-re Del gran Pa-dre io me la be-vo.

MOMO.

Deh per gra-tia, o Bot-ti-glie-ro, Un bic-chie-ro, che an-cor' io vo far mie pro-ve:

Me-sci pur de la Ver-nac-cia; Co-sì fac-cia Chi vuol be-ne à mes-ser

Gio- -ve. Me-sci pur de la Ver-nac-cia; Co-sì fac-cia, Chi vuol be-ne à

mes-ser' Gio- -ve.

Ritornello.

MARTE.

Per la Di-va, che m'au-vi-va, Sug-go il bal-sa-mo vi-ta-

Digitized by Google

VENERE

-le; Vi - va Mar-te, Che nel' ar - te de la guer - - - - - -

- - - - - - - ra è____ senz' e - gua - le.

MOMO

Que-sto Mar-te ho-ra,ch'è a Ce - na, Co-me me - na ben le ma - ni? Hà spol- pa-ti duc Cap-

po-ni, Sei Pi - pio-ni,e trè Fa - gia - ni, Ha spol-pa-ti duc Cap-po-ni, Sei Pi-pio-ni e

trè Fa-gia - ni.

De la fa-ma so-lo par-mi, Non de l'ar-mi, es-ser il Di - o; Se à la guer-ra sei si

bra-vo Ti son schia-vo be-ne mi - o, Se à la guer-ra sei si bra-vo, Ti son schia-vo

be-ne mi - o.

Digitized by Google

GIOVE

A i vo-stri dol-ci in - vi - ti Vò ri-spon-dereo Nu-mi Co l'Am-bro-sie Ce - le - sti.

HEBE

Ec - co-mi pron - ta; Sù sù dun-que sù pre-sti Il net - ta-re me-sce - te.

MOMO

Ma sia pie-no il bi - chie - ro Da ca-var - li la se - te; Per-chè per dir' il

ve - ro Egli è an-da - to fin' hor' mu-ran-do a sec - co; He - be, spe-di - sci.

HEBE

Ed ec - co Col - mo lo por - to; Ahi - mè! Fi-glia che fa - i?

GIUNONE

HEBE

M'è sdruc-cio - la - to un piè. Que-sto è un gran fal - lo,

GANIMEDE.

GIOVE

E che fu del Chri - sta - lo?

HEBE

GANIMEDE

È sa - no. Sì, ma vo - to, Poi che' tu-ta in ca - de - re Hà da-ta al' pa-vi-

GIUNONE

men-to La dolce Am-bro - sia à be - re. Ohi-mè che sen - - - to!

Digitized by Google

GIOVE
Si dun-que si tra-scu-ra Uf - fi-cio si sti-ma - to?
MOMO
Gio - ve è mol - to sde-

GIUNONE
gna - to, O gran sven - tu - ra.
HEBE
Er - rai Si - gnor, no l'ne - go,

GIUNONE
Mà del per-don ti pre - go.
E ben lo mer - ta In - vo-lon-ta - rio er-ro - re

GIOVE
E trop - po gra - ve
GIUNONE
Sai pur, ch'è fi - glia mi - a?
GIOVE
Per ciò mi -

no - re La sua pe - na sa - rà; de - po - sta si - a Dal suo gran mi-ni-ste - ro.

GIUNONE
Per si lie - ve fal - lir?
GIOVE
Non più con - tra - sti, Voglio un alt-ro cop-pie-ro, e

HEBE
tan-to ba-sti
Chi sua sor - te Pe - scar De la cor - te Nel mar Spe - ran - do

và; Im - pa - ri hog-gi dà mè, Che lo sdruc-ciol d'un Piè

Digitized by Google

nau - fra - - - gio fà, Im - pa - ri hog - gi dà

mè, Che lo sdruc-ciol d'un Piè nau -

fra - - - - gio fà. Ad-dio stel-lan-ti

Lu - mi, Ad-dio Reg - gia, ad-dio Nu - mi; Ec-co il Nap - po gem-ma-to, Che

per ma-li-gno fa - to A più fe-li - ce man da mè si ce - de.

GIUNONE

Ed' à chi si con-seg - na?

GIOVE

Ad' u - na man più de - gna; à Ga-ni-me - de.

GANIMEDE

Mio Rè, che fa - vo - ri Im - men - si son que-sti?

GIOVE

Tra Nu - mi Ce - le-sti Tù

GANIMEDE

Al fin che son' i - o?

GIOVE

Un

mer-ti gl'ho - no - ri. Sti - ma-to da un Di - o.

Digitized by Google

po - sto si de-gno De l' E - tra nel Re-gno Ef - fet - - - -

Un po - sto si de-gno De l' E - tra nel Re-gno ef - fet - -

- to, ef - fe - to fù cer - to Sol de la gra-zia tua,

- to, ef - fe - to fù cer - to Non de la gra-zia

Sol de la gra-zia tua, non, non del mio mer -

mia, Non de la gra-zia mi - a, ma del tuo mer - - -

to. Ef - fet - to fù cer - to

to. Ef - fet - to fù cer - to

Sol de la gra-zia tua, Sol de la gra-zia tua, non, non,

Non de la gra-zia mia, Non de la gra-zia mia, mà,

non del mio mer - to.

mà del tuo mer - - - to.

Digitized by Google

Scena V.

Giove e gli altri Dei Ganimede, Momo, la Discordia in una nube passando sopra la Tavola senz' esser veduta da i convitati.

DISCORDIA

Co-sì grand' al-le-gri - a Sa - prò ben di-stur-bar con l'ar-te mi - a:

(Getta il Pomo in Tavola e parte.)

Ec - co spar - go trà lo - ro De la di-scor-dia il se-me Con que-sto Po - mo d'o - ro.

GIUNONE

E qual no - vel - lo Gio - ve Quest' o - ro in sen mi pio - ve?

VENERE

È so-pra me ca - du - to. Mà à mè, che son mag-gio - re, è sol do-

GIUNONE

VENERE

vu - to, Se il pri - ma-to si con-ten-de, Se il pri - ma-to si con-ten-de, Jo v'a -

spi - ro, v'a - spi - ro, Jo v'a - spi - ro, e v'hò ra - gio - ne

PALLADE

An - che Pal - la - de pre - ten-de, Mà lo de-ve ha-ver Giu - no - ne.

GIUNONE

Digitized by Google

VENERE.

Son di Gio - ve fi - glia anch' i - o. Di sua Te - sta io

PALLADE.

ve - ni fuo - ra, E mag - gio - re il pre - gio mi - o, Se li

GIUNONE.

son' Con - sor - te e suo - - - ra. O - ro, e che Dia - vol

MOMO.

se - i? Se tù ac - cen - di le ris - se an - che trà i De - i.

GIOVE.

Ec - co scrit - ta nel Po - mo la sen - ten - za da la qual non s'ap - pel - la.

VENERE.

A chi si de - ve da - re? A chi si de - ve da - re? A chi, a chi?

PALLADE.

A chi si de - ve da - re? A chi si de - ve da - re, a chi?

GIUNONE.

A chi si de - ve da - re? A chi si de - ve da - re, a chi?

Digitized by Google

VIOLINO

VENERE

À chi si de-ve da - re? À chi si de-ve

PALLADE

À chi si de-ve da - re? À

GIUNONE

À chi si de-ve da - re? À

GIOVE

Al - la più bel - la.

da - re? À chi, à chi?

chi si de-ve da - re, à chi, à chi?

chi si de-ve da - re, à chi, à chi?

Al la più bel - la.

Digitized by Google

VENERE.

À mè dun - que si de - ve, Che son de la bel - tà l'u - ni - co Nu - me.

PALLADE.

Mà non d'o - gni bel - lez - za Il pre-gio à tè

GIUNONE.

Mà non d'o - gni bel - lez - za Il pre-gio à tè, à tè, à

VENERE.

s'a - scri - va. Di quel-la, che trà l'al-tre Più si sti-ma,e s'ap-prez-za, io

tè s'a - scri - va.

— son la Di - va, De la va-ga,e gen-ti - le Leg - gia-dra, et a-mo-ro - sa.

PALLADE.

Que - sta hà più del vi - ri - le Que - sta è più ma - e - sto - sa.

VENERE.

Nò, nò, il Po - mo nò, nò, il Po - mo nò, nò Al -

PALLADE.

Nò, nò, il Po - mo nò, nò, il Po - mo nò, nò Al - trui

GIUNONE.

Nò, nò, il Po - mo nò, nò, il Po - mo nò, nò Al -

Digitized by Google

trui ce - der non vò, nò nò non i - o, non i -

ce - der non vò ce - der non vò, nò nò non i - o, non i -

trui ce - der non vò, nò nò non i - o, non i - o,

o, Non si de - ve che à mè, Di

o, Non si de - ve che à mè,

Non si de - ve che à mè,

Ve - ne-re sol è, lo Vo-glio è mi - o.

Di Giu - no - ne sol è, lo vo-glio e

Di Pal - la-de sol è, lo vo-glio, e mi - o, Non si

mi - o

Non si de - ve che à

Digitized by Google

non si de-ve che à me, lo vo-glio, è mio,

de-ve, che à me, lo vo-glio è mio, lo vo-glio, è mio, non si de-ve, che à

me, lo vo-glio, è mio, non si de-ve, che à me, lo

non si de-ve che à me, lo vo-glio, è mi - o, lo vo-glio, lo vo-glio, lo

me, lo vo-glio, lo vo-glio, lo vo-glio è mi-o, lo vo-glio, è mio, non si

vo-glio, lo vo-glio, lo vo-glio, è mi - o, non si de-ve che à me, lo

vo-glio, è mio, lo vo - glio, è mi - o, lo vo-glio, è mi - o.

de-ve che à me, lo vo-glio, è mi - o, lo vo - glio, è mi - o.

vo-glio, è mio, lo vo-glio, è mi-o, lo vo-glio, è mi-o.

GIOVE

Fer - ma - te, ò là fer - ma - te Que - ste ris - se mal na - te.

PALLADE *VENERE* *GIUNONE*

M'ac - quie - to. Mi ri - met - to, La tua sen-ten - za a - spet - to.

Digitized by Google

GIOVE

E-gual-men-te con-giun-te Non me-no, che per san-gue, Mi sie-te per' af-

fet-to, On-de il Giu-di-zio mi-o Tra voi dar non vogl' i-o;

Pa-ri-de il sag-gio, il giu-sto Del Re-gna-tor del A-si-a

in-cli-to fi-glio, Che trà le sel-ve d'I-da Per man-te-ner d'un

in-cor-rot-ta men-te, E d'un al-ma in-no-cen-te La Vir-tu, ch'è si bel-la, Mà si

po-co gra-di-ta, Dal-la Reg-gia lon-tan pas- -sa la Vi-ta;

7 6♯ ♯

E-gli l'ar-bi-tro si-a, Che la sen-ten-za di-a.

Digitized by Google

VENERE

Sì, sì, con - sen - to, con - sen - to Nel Pa - stor

PALLADE

Sì, sì, con - sen - to, con - sen - to Nel Pa - stor

GIUNONE

Sì, sì, con - sen - to, con - sen - to Nel Pa - stor

Fri - gi - o, Sì gran li - ti - gi - o Per lui sia spen -

Fri - gi - o, Sì gran li - ti - gi - o Per lui sia spen -

Fri - gi - o, Sì gran li - ti - gi - o Per lui sia spen - to,

to, Sì, sì, sì, sì, sì, sì con-sen - to, sì, sì con-sen - to.

to, Sì, sì, sì, sì, sì, sì con-sen - to, sì, sì con-sen - to.

— Sì, si, sì, sì, sì, sì con-sen - to, sì, sì con-sen - to.

GIOVE

Van-ne Cil - le - ni - o, e que-sto Po - mo d'o - ro Che trà le no-stre Di - ve S'è

re - so di bel - ta pom-pa, e te - so - ro, Por-ta a Fri - gio Gar - zo - ne,

Digitized by Google

Ei d'o-gni lor ra - gio-ne Giu-sto, sag-gio, e sin-ce - ro, Po-trà co-pri - re

MERCURIO

e di - chia - ra - re il Ve - ro. Non s'è per' an - che

d'I - da A le Cim-me - rie Grot - te Ri- ti-ra - ta la Not - te M'ap-pre-ste-rò per

tan-to al gran vi - ag - gio, Per an-dar quan-do spun - ta Del ma-tu - ti-no al-

MOMO

bo - re il pri-mo rag - gio. E pur' il Dio de la-dri Dov-reb - be,

è già gran pez - zo, A ca-mi-nar di not - te es - ser' av-vez - zo.

(Da alcune nubi vien ricoperto il convito, restando fuori Momo.)

ARIA

Que-sto Pa - ri-de non ha Mal con-cet-to ap-pres-so Gio - ve, Mà ve-

nen - do-si al-le pro-ve Non sò poi quel, che sa-rà, Non sò poi quel, che sa-rà. Io per

Digitized by Google

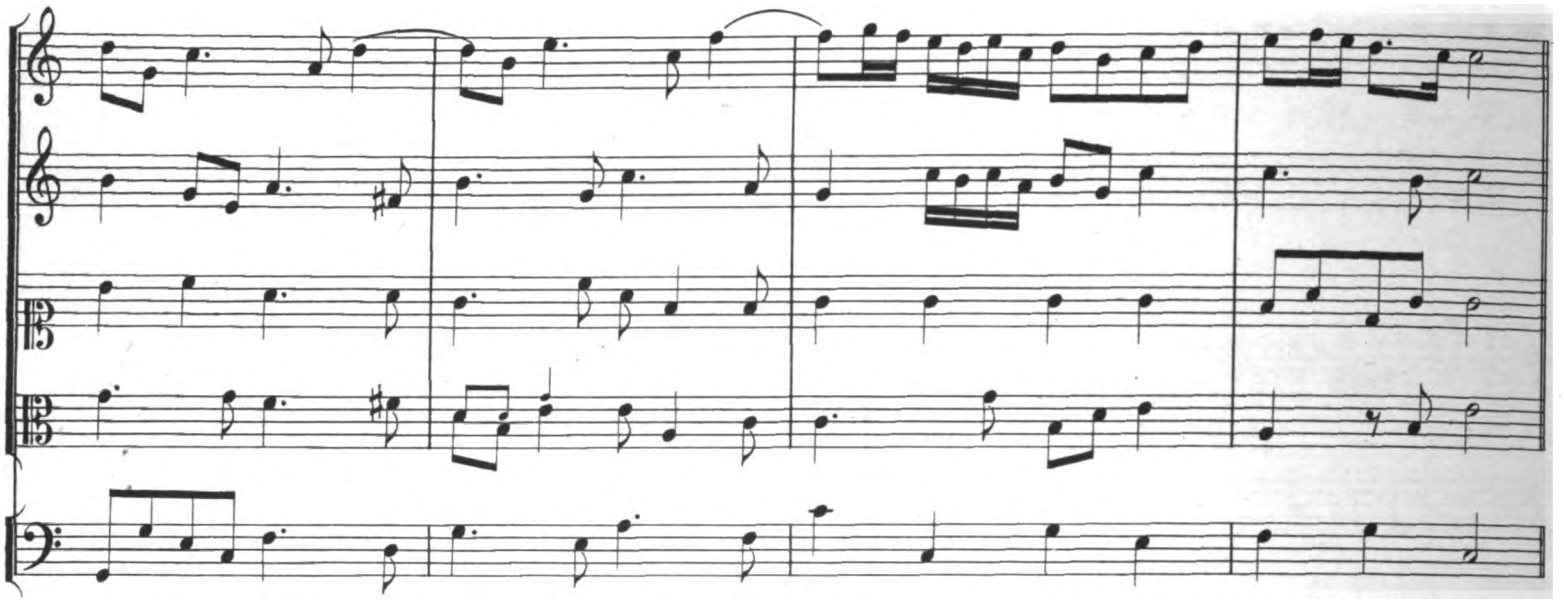
dir - la co - me stà, Son un'huom,che se non ve-do, E non toc - co, e non toc -

- - co, non gli cre - do, Io per dir - la co - me stà, Son'un huom,che se non

ve - do, E non toc - co, e non toc - - - co, non gli cre - do.

Ritornello.

Digitized by Google



II^da Strofa

Quan-ti vi-di-ne a miei Di Ha-ver tit-to-lo di buo - ni, Che hò sco-

per-ti al' oc-ca-sio-ni Per fur - fan-ti in cre-me-sì, per fur - fan-ti in cre-me-sì; Se sia

Pa - - ri-de co-sì Huom'da be-ne, co-me par-mi, Vo-glio an-da - re, vo-glio an-da -

- - re ad'ac-cer-tar - mi, Se sia Pa - ri-de co-sì Huom' da be-ne, co-me

par-mi, Vo-glio an-da - re, vo-glio an-da - - - re ad ac-cer-tar - mi.

Ritornello ut supra.

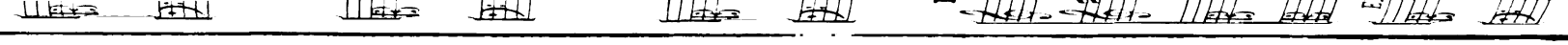
Digitized by Google

Ludovico Burnacini in. et del.

Matthäus Küsel Sculp.

1. Akt, 6-10 Scene.
Waldlandschaft auf dem Berge Ida.
Ennone und ihre Nymphen. Paris mit den Hirten.
Mercur vom Himmel kommend.
Aurindo und Filaura.

Digitized by Google



Digitized by Google

Scena VI.

Selva d'Ida. Ennone sola.

ENNONE

Che gio - ia, che sen - ti Fe - li - ce, fe - li - ce mio Co - - re Tra

fiam-me d'A - mo - - - - - re Si dol - - - ci e co -

cen - ti, Fe - li - ce mio Co - re,

Fe - li - ce mio Co - re, Che gio - ia, che gio - ia, che sen - - ti.

Ritornello.

ENNONE

Non

Digitized by Google

son si con - ten - ti, I Nu - mi là sù, Nò nò, che non fù Non

è, non sa - rà Chi go - da di mè, Più lie - - - - - - ta, più

lie - ta l'e - tà. Nò, nò, che non fù Non è, non sa - rà Chi go - da di

me, Chi go - da di me Più lie - - - - - - - - ta, più

lie - ta l'e - tà. Di

Ritornello.

Pa - ri - de mi - o A - man - te, A - man - te et a - ma - - ta In ter - ra be -

a - - - - - - ta Ben dir - - - - mi poss' i - o,

Digitized by Google

A - man - te et a ma - ta, A -

man - te et a - ma - ta di Pa - - - ri - de mi - - o.

Ritornello

È pa-go il de - si - o non cer - co di più, Nò,

nò che non fù, Non' è, non sa - rà Chi go - da di me Più lie - - -

- - - - ta, più lie - ta l'e - tà, Nò, nò, che non fù, Non è, non sa -

rà Chi go - da di mè, Chi go - da di mè più lie - - - - -

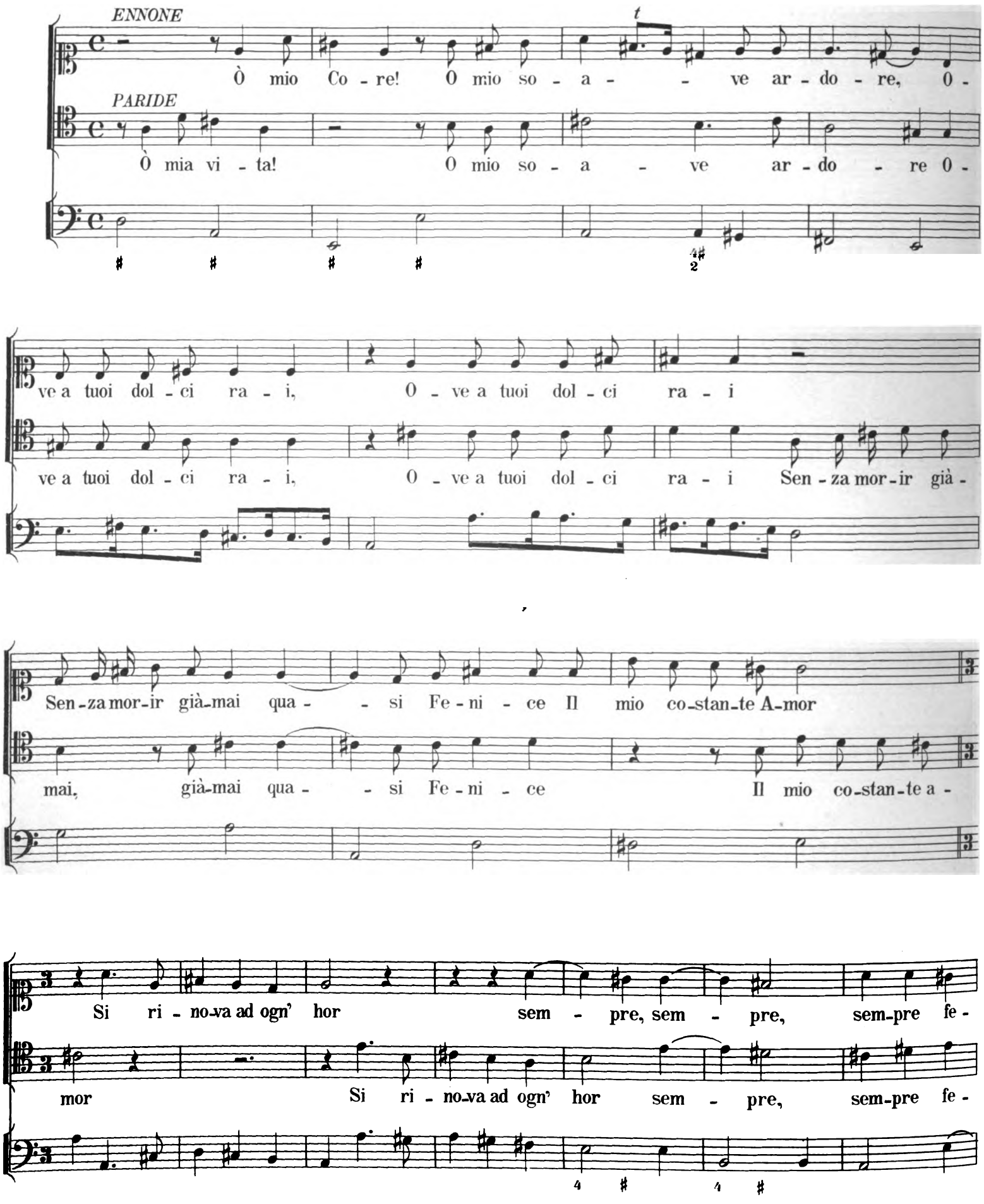
- - - - ta, più lie - ta l'e - tà

Dm. d. Tk. in Oest. III. 2.

Digitized by Google

Scena VII.

Paride, Ennone.



Digitized by Google

li - - ce, sem - pre, sem-pre fe - li - ce.

li - ce, Si ri - no-va ad ogn' hor sem-pre fe - li - -

Sen-za mor-ir gia-mai qua - si fe-ni - ce Il

ce. Sen-za mor-ir gia - mai gia-mai qua - si fe-ni - ce

mio co-stan-te a-mor Si ri - no-va ad ogn' hor

Il mio co-stan-te a - - mor Si ri -

sem - pre, sem - pre, sem-pre fe - li - - ce, Si ri -

no-va ad ogn' hor sem - pre, sem-pre fe - li - ce,

no-va ad ogn' hor sem - - pre, sem-pre fe - li - ce

sem - pre, sem - - pre, sem-pre fe - li - - ce

Digitized by Google

ENNONE

Ed o - ve sù quest' ho - ra?

PARIDE

Ad' ad - o - rar ne là na-scen-te Au -

ro - ra Di tue bel - lez - ze un rag - gio.

ENNONE

Ed io se - guen - do Va - do lor - me di

le - i Ge - lo - sa del mio Be - ne.

PARIDE

E di chè te - mi?

ENNONE

Che per' ad - dur

più lu-mi-no-so il gior - no Con quei ge-mi-ni so - li De tuoi begl' oc-chi, el - la da

mè t'in - vo - li.

PARIDE

Lun - gi dal tuo bel vol - to, Che di mie gio - ie

di so - lo m'ad - du - ce Sa - rian quest' oc - chi miei pri - - vi di lu - -

ENNONE

ce. Dun - que spe-rar poss' i - o Di po - ter sem-pre dir, Pa - ri-de mi - -

Digitized by Google

PARIDE

_o? Senz' En - no - ne mio Be - ne Non pro - ve - rei, che pe - - ne.

ENNONE

Et al - tra Nin - fa Non sa - rà mai ba-stan - te A to - glier-ti al mio A - mo - re?

PARIDE

Ne - mi - ca, e non A-man - te Sa - reb - be, e di mia mor-te, Non già di mè in va -

ghi - ta Chi to - glier mi vo - les - se a la mia Vi - ta.

Mio ca-ro e di - let - to, Che dol - ci ca - te - - -

Mia gio - ia, mio be - ne Che dol - ci ca -

- - - - - - ne, Mi strin - - - - - - gono il

te - - - - - - - ne, Mi strin - - - gono il pet - -

Digitized by Google

pe - - to! Quest al - ma sin -

- - to! Non chieg - gio non bra - mo, Non' a - mo Che te.

ce - ra E sfe - ra di fè. E -

Un ser - vo più fi - do Cu - pi - do Non' hà;

ter - no il con - ten - to Ch'io sen - ta Sa - rà Go - dia - - - mo - ci A - man - ti

Go - dia - - -

Co - stan - - - - - ti, Co - stan - ti Sì, sì; Che l'Alme in un

- moci A - man - ti Co - stan - - - ti, Co - stan - ti Sì, sì; Che l'Alme in un

Co - re A - mo - re Ci u - ni, Che l'Alme in un Co - re A - mo - re Ci u - ni.

Co - re A - mo - re Ci u - ni, Che l'Alme in un Co - re A - mo - re Ci u - ni.

Digitized by Google

Scena VIII.

Mercurio, che scende dal Cielo à volo, Ennone, Paride.

MERCURIO *ENNONE* *PARIDE*

Pa - ri - de? Ohi - mè, che fi - a? Che nuo - ve por - ti Mes-sag -

ENNONE

gier de - gli De - i? For-se i con-ten - ti mei vie - ne à stur - ba - re.

MERCURIO

Del - le no-vel - le ga - re, Che, tra Giu - no - ne in-sor - te E Pal - la - de, e Ci -

prig - na, Tur - ba-no tut - ta la ce-le - ste Cor - te Per quest' au - ra - to

glo - bo, in cui stà scrit - ta In - vi - o - la - bil Leg-ge, Che di - a - si à la più

bel - la, Per ar - bi-tro te - leg - ge il Gran To - nan - te,

Ec - co-ti il Po-mo d'or, tù lo con-se - gna A chi ti par più de - gna.

Dm.d. Tk. in Oest. III. 2.

Digitized by Google

PARIDE

Di bel - lez - ze di - vi - ne, Che so - lo con la men - te Si pon - no con - tem -

MERCURIO

pla - re, Co - me può giu - di - ca - re oc - chio ter - re - no? Co - si

Gio - ve m'im - po - ne, à tè le Di - ve Ver - ran per' in - for - mar - ti de le

lo - ro ra - gio - ne, on - de le Par - ti Benve - du - te, e sen - ti - te Pos - si

ENNONE

dar la sen - ten - za in si gran li - te. O' li - te, che di -

PARIDE

stur - bi o - gni mia pa - ce, Non de - vo con - tu - ma - ce Es - ser di Gio - ve

à i ri - ve - ri - ti im - pe - ri, Per dar giu - sti, e sin - ce - ri i miei giud - i - ci Sul

Po - mo con - tro - ver - so, ec - co lo pren - do, E le gran Di - ve at - ten - do.

Digitized by Google

MERCURIO

Et io ri - tor - no À dar - glie - li l'av - vi so

(Mercurio vola al Cielo)

PARIDE

Che pal - lor' im - pro -

vi - so Tur - ba il tuo bel se - re - no?

ENNONE

O dell' A - ni - ma mi - a,

non sò s'io di - ca, O so - a - ve con - ten - to, O pur gra - ve tormen - - to, Quel ti -

tol, ch'io ti dia co - man - da A - mo - re, Que - sto det - ta il ti - mo - re.

PARIDE

E per - che te - mi?

ENNONE

Non n'hò for - se ca - gio - ne?

ho - ra che se - i Ar - bi - tro de - gli De - i, Que - sta tua fi - da an - cel - la Sa - rà vi - le ap - po

tè; Ti scor - de - rai di me Po - ve - ra Pa - sto - rel - - la.

PARIDE

Chi del - la tua bel - lez - za En - no - ne sol si ap - pa - ga, O - gni pom - pa di - sprez - za,

Digitized by Google

E se quest Au - re - o Po - mo Ad' al - tri che à le Di - ve 'Po -

tes-se ag-giu - di - car - si Da la sen-ten - za mi - a; D'En - no-ne sol sa - ri - a Per cui

ENNONE

vi - vo e re-spi - ro. Al pre - gio di più bel - la io non a-spi - ro

Ma del-la più fe - de - le Al bell I - do - lo mio, che so - lo a - do - - ro,

Mà quan - do (ah' chin pen - sar - vi Non sò co - me non mo - ro) Mà

quando à gl'oc-chi tuoi pom - pa la - sci - va fa - ran la sag - gia Di - va, La più gran - de e pos -

sen - te, La più va - ga e più bel - la, Ah' che pur trop-po a - hi - me Ti

scor-de-rai di me, Ti scor-de-rai di me Po - ver-a Pa-sto - rel - - la.

Digitized by Google

PARIDE

E co-me ben mi-o Scor-dar-mi poss' i-o Tua ra-ra Bel-ta? Mio co-re lea-

le, Mi-a fiam-ma immor-ta-le Per sempre sa-rà, Per sem- - - - pre, per

ENNONE

sempre sa-rà. Ne vi-vo si-cu-ra?

PARIDE

A-mor te lo giu- - ra

(Esce Aurindo e veduti insieme Paride et Ennone, si ritira.)

ENNONE

Ne vi-vo si-

ENNONE

cu-ra?

PARIDE

M'im-pe- - - gni la fè

A-mor te lo giu- ra, T'im-pe-gno la fè A-man-te ria-

A-man-te ria-ma-ta Di me più be-a-ta Al Mon-do non è. M'im-pe-

ma-to Di me più be a-to Al Mon-do non è. T'im-

- gni la fè, A-man-te ria-ma-ta Di me più be-a-ta Al

pe-gno la fè, A-man-te ria-ma-to Di me più be-a-to Al

Mon-do non è, Di mè, Di mè, Di mè più be-a-ta Al Mondo non è.

Mon-do non è, Di mè, Di mè, Di mè più be-a-to Al Mon-do non è.

Digitized by Google

Scena IX.

Aurindo solo.

AURINDO

Mà più sven-tu - ra - to Di mè non è sta - to, E mai non sa - rà, Ch'in ter - ra non
v'hà Più cru-do, più cru - do mar-ti - re, Che ve-der del suo be - ne, Che ve - der del suo be - ne
al - tri gio - i - - re, Ch'in ter - ra non v'hà Più cru-do, più cru - do mar - ti - re, Che ve-
der del suo be - ne, che ve-der del suo be - ne al - tri gio - i - - re.

Ritornello.

DUE FLUTI

I°

II^do

II^da Strofa: O reggio Garzone
Cui Scettri e Corone
Il Ciel' decretò
Non quello nò, nò.
T'invidia il mio core
Mà la sorte, che godi hoggi in Amore.

Digitized by Google

VIOLE DA GAMBA

AURINDO

Mi - se - ro, ed è pur ve - ro Che quel ben, che mi ne - ga De-stin per -

GRAVI ORGANO

- fi - do, e ri - o Pre - mio dell' A - mor mi - o, de - la mia

fe - de Pro - di-go al - trui con - ce - - - - de?

tr

tr

Digitized by Google

Go - - - di, go - - - - di, go - di ò Pa - ri - de con -

CIMBALO

ten - to De pia - ce - - - - - - ri il più so - a - -

ve Ch'io più gra - ve Hò di Tan - ta - lo il tor - men - -

to, Go - - - - - di, go - - - - - di, go - di ò

Pa - ri - de con - ten - - - to,

Se del ci - - - bo, on - de be - a - - - te, Sa - ti -

a - te Son tue bra - me, Io di - giun mo - - - ro, mo - ro di

fa - - me, Io di - giun mo - ro, mo - ro, mo - ro di fa - me.

Dm. d. Tk. in Oest. III. 2.

Digitized by Google

Scena X.

Filaura, Aurindo.

FILAURA

Ed' ec - co quel Zer - bin, che per a - mo - re Di - ce

sem - pre che muo - re, et an - che è Vi - vo; Au - rin - do co-me sta - i?

AURINDO

Co - me di vi - ta pri - vo, e ben tù sa - i, Ch' A-mor se ben nu -

FILAURA

tri - to Di so - a - vi spe - ran - ze, Co-me dir di la - sa-gne ò pan bol -

AURINDO

li - to, Vuol che sen - za spe - ra - re Il tem - po spen - di

FILAURA

AURINDO

A - mi, non u-na Nin-fa, Mà si ben' u - na Bel - va. U-na Bel-va sei tù, mentre pre-

FILAURA

ten-di, Non sò con che ra - gion, ch'el-la per tè Sprezzi un fi - glio di Rè.

Dm. d. Tk. in Oest. III. 2.

Digitized by Google

VIOLE DA GAMBA

AURINDO

Cor - - - - re-re i fiu - mi On-de di pian-to a -

GRAVI ORGANO

ma - re Io vi-di al la-cri-ma - re Di questi af-flit-ti lu - mi,

i du-ri sas - - - - si Fin da gl'an-tri do-len -

Digitized by Google

- ti Forman l'e-cho tal ho-ra à i miei la-men - - - - ti,

E l'ven-ti-lar de l'o - ra Re-pli-ca spes-so il suon, Re-pli-ca spes-so il suon de

miei so-spi - - - ri, Ed' el-la più spie-ta-ta, Ed el-la più spie-

Digitized by Google

ta - ta d'o - gni co - sa in - sen - sa - ta Mai non sen - te pie - tà de miei

mar - - ti - - ri.

FILAURA

Che vuoi, che fac - cia? dì Se fos - si En - no - ne anch' io, Se fos -

AURINDO

si En - no - ne anch'io fa - rei co - sì. Ah' che di lat - te hu - ma - no

El - la non fù no - dri - ta, Mà del san - gue cru - del d'un mostro hir - ca - no, O del a - tro ve -

Digitized by Google

le - no Che di - stil - lan dal se - no a - spi, e Ce - ra - ste,

FILAURA

Ne men - ti per la go - la Et i - nal - zi a ca - ta - ste le bu - gi - e?

Da que - ste pop - pe mi - e Le più pu - re, et in - tat - te, Ch'all' hor fos - se - ro in

I - da El - la hà suc - chia - to il lat - te La più so - a - ve

co - sa Che si po - tes - se ha - ver per far la Mo - sa.

AURINDO

Poi chè sor - da tù se - i Va - do al - tro - ve a sfor - gar gl'af - fan - ni

FILAURA

mie - - - - i. Meglio for - se sa - ri - a, Che tù andassi a gua - rir de la paz -

zi - a. Che scioc - che per - so - ne Son que - sti Zer - bi - ni, Sì

Digitized by Google

gran pre - ten - sio - ne Con poc - chi quat - tri - - ni,

Si gran pre - ten - sio - ne Con poc - chi quat - tri - - ni.

Ritornello.

VIOLINI

2.
In riga vuol stare
Con Paride Aurindo,
E crede passare
Per vago, e per lindo.

3.
Son d'oro lo strale
E l'arco d'Amore
E l'oro sol vale
A prender' un core.

4.
O queruli Amanti
Son vani i sospiri
Ci voglion cantanti
Non pene, e martiri.

5.
No, no, non spendere
Più tante parole,
Mà belle monete
Che l'altre son fole.

Digitized by Google

1. Akt, 11 - 14. Scene.

Palasthof des Paris.

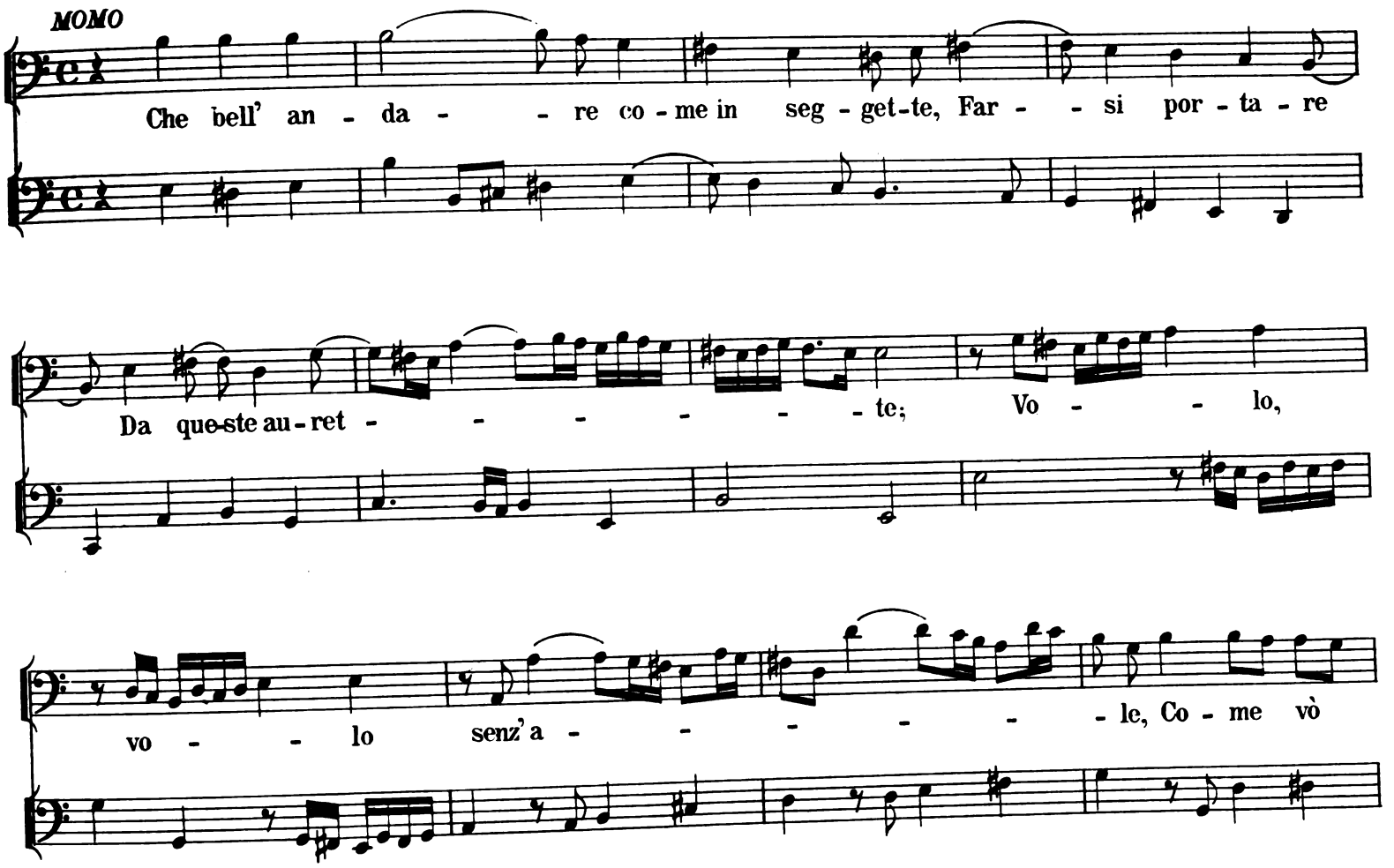
Paris. Juno in einer goldenen Gallerie vom Himmel steigend.
Zur Linken: Pallas in Rüstung in einem Triumphbogen, gleichfalls vom Himmel steigend.
Zur Rechten: Momo, von Luftgeistern zur Erde getragen.

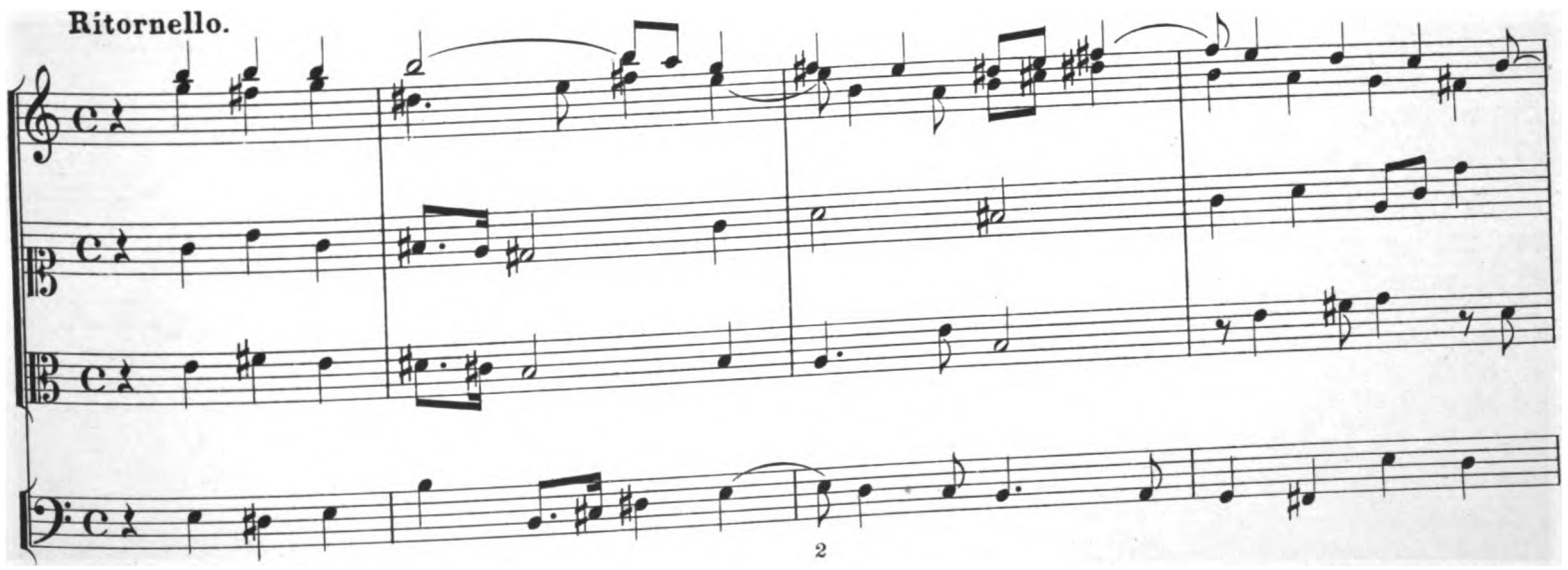
Digitized by Google

Digitized by Google

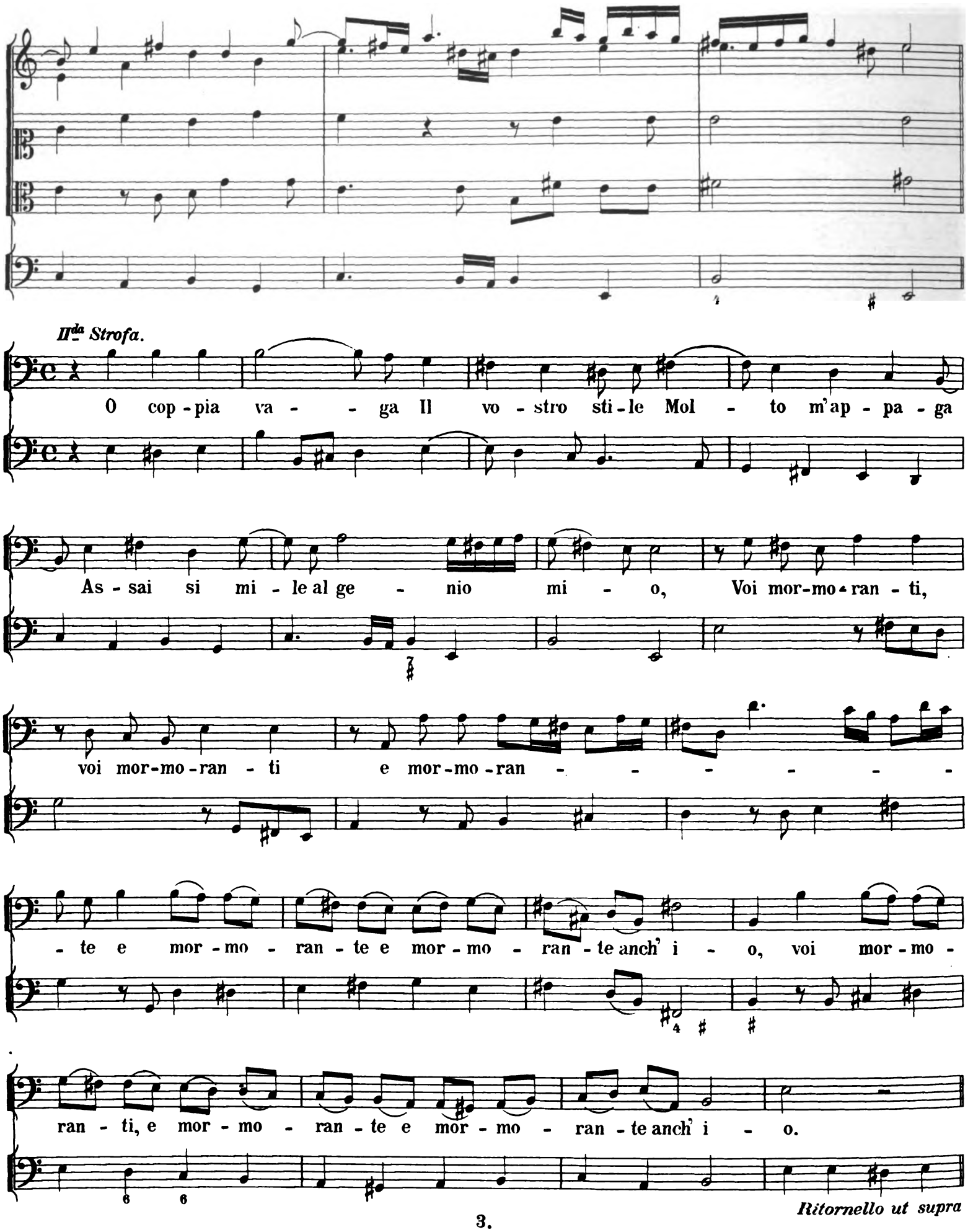
Scena XI.

Cortile del palazzo di Paride. Momo sostenuto dall Aure cala del Cielo in Terra.





Digitized by Google



3.

IIIza Strofa. Mà già m' havete
Condotto al suolo,
Fornar potete
Per l'Aria à volo,
Bel modo è questo
Da Viaggiar' a suo bell' agio, e presto.
(*L' Aure à volo spariscono*)

Digitized by Google

Pas - qui - no il mio Pa - ren - te, Che per' es - ser pun-gen - te, si

tro - va, oh stra - no ca - so, Sen - za piè, sen - za brac - cia,

e sen - za na - so, Che di - reb - be in ve - de - re, Ch'io sag - a - ce, et ac -

cor - to Con più bel - la ma - nie - re, Ch'ei su'l Te - bro non

tie - ne, Se-guo a dir ma - le, e men in - con - tra be - - ne?

ARIA

1. Giù dal Cie - lo sbal - za - - - - - to Fu Vul - ca - - -
2. Fin ch'il sa-vio o-sten - ta - - - - - i Io non heb - - -

- no, ch'e un Nu - me Io ven - ni sù le piu - me Dell'
- bi mai spac - cio, Hor che da stol - to fac - cio Tro -

Dm. d. Tk. in Oest. III. 2.

Digitized by Google

An - re so - ste - nu - - - - to et — a - - da -
vo in po - co cer - vel — for - tu - - na as -

tr
gia - to, — Che d'ha - ver' chi li por - -
sa - i, — Che po - li - ti - co trat - -

6♯

ti, che d'ha - ver' chi li por - - ti Son de mat - ti, e Buf -
to, che po - li - ti - co trat - - to Per giun - ger' al suo

fo - ni u - sa - te sor - - - - - - ti,
fi - ne e il far' da mat - - - - - - to,

Che d'ha - ver' chi li por - - ti, che d'ha - ver' chi li
Che po - li - ti - co trat - - to, che po - li - ti - co

por - ti Son de mat - ti, e Buf - fo - ni u - sa - te sor - -
trat - to Per giun - ger al suo fine e il far' da mat - -

6

- - - - - - ti.
- - - - - - to.

Da Capo per la 2da Strofa.

Digitized by Google

Scena XII.

Momo, Paride.

MOMO

Ec - co Pa - ri - de vie - ne, Hor ve - dro, se in ef - fet - to È con -

PARIDE

for-mo al con-cet-to Quell' huom tan - to da be - ne.

6♯ ♮ 5 6 7 6 ♮♭ 6 7 6 ♯ 4 ♯

O' supremo Al - ti - to - nan - te, Che del Ciel l'im - pe - rio reg - gi,

76

Per l'im-pre - sa, à cui m'el-leg - gi, Dammi an-cor lu - me ba-stan - -

te, Dammi ancor, dammi an-cor lu - me ba - stan - te.

tr

MOMO

Non puon mancar i lu-mi À l'Ar-bi-tro dei Nu - mi.

PARIDE

E chi tù se - i?

MOMO

Il tra-

stul de-gli De - i, Quell' hu-mor si ga - lan - te, Che Mo-mo e - ra gia det - to.

Digitized by Google

PARIDE

Quel ma-ligno ar-ro-gan-te? Quel si sfaccia-to e ar-di-to? Che da tutti è abbhor-ri-to?

MOMO

Hog-gi non più, Che sono in al-tro sta-to Da tutti ac-ca-rez-za-to.

PARIDE

Mi fai stu-pir'; e co-me?

MOMO

Cangiai for-tu-na col mu-tar-mi no-me.

PARIDE

E che no-me pren-de-sti?

MOMO

Il più ca-ro, e più gra-to Per far-mi ben ve-

der da le perso-ne, Con questo colmo à la-to Altri mi chiama il Matto, al-tri il Buf-fo-ne.

PARIDE

E con que-sto ho-ra de-vi Dar le bot-te più lie-vi Di quel-le, che so-

lea con stil pun-gen-te A tut-ti in-dif-fe-ren-te Dar tua lin-gua mor-da-ce.

MOMO

Oh que-sto nó Dis-met-ter non mi pia-ce; Che mol-to ben si

Digitized by Google

pùo schietto, e sin-ce-ro Da un Mat-to, ò da un Buf-fon sen-tir-si il ve-ro.

6

PARIDE

Mà il mal già-mai, che se n'in-con-tra dan-no, E non si puo sof-fri-re.

MOMO

Mà se gli al-tri lo fan-no Per-chè nò l'posso io di-re?

PARIDE

Per-chè non può pia-ce-re;

Questo è a spen-der l'in-ge-gno Per far-si mal vo-le-re.

MOMO

Io di-co quel, che vo-glio, E nes-sun se n'of-fen-de, An-zi gran gu-sto pren-de, Chi puo

6

leg-ger tal' hor qual-che mio so-gli-o

PARIDE

Dir ma-le è sem-pre

MOMO

ma-le. An-zi ch'è be-ne; Co-sì del mal' o-prar pu-ni-to vie-ne, Chi

per la sua grandez-za Non te-men-do le leg-gi, A-strea di-sprez-za.

Digitized by Google

Scena XIII.

Paride, Momo. Giunone che scende dal Cielo in' una gran Galleria ripiena d'oro, Gioie Scettri, Corone etc.

PARIDE

Mà che veg-gio? Dal Cie - lo Scen-der u - na gran par-te Dell' em-

MOMO

pi - rea ma-gio - ne? Que - sta mi par Giu - no - ne, Che s'en ven - ga a tro-

PARIDE

var - te, Che pom-pa ma-e - sto - sa? Ben si ve de, che à Gio-ve è

tr

MOMO

Suo-ra e Spo - sa. Che me-ra-vi-glia fi - a, Che del' o - ro la for - za

La ca - la mi - ta sia, che ti - ri ogn' huo - mo Se quest' Au - ra - to

GIUNONE

Po-mo In fin dal Cie-lo fà ca - lar gli De - i?

PARIDE

Pa - ri - de? À tè m'in-chi - no.

Digitized by Google

MOMO

Et' io sol di quegl'o - ri Al al - ta Ma-e - stà, Ch'e la più gran Dei - tà, ch'hog-gi sa-

GIUNONE

do - ri. Co-me sem-pre sti - ma - i Il tuo san-gue Re - a - le à mè de-

vo - to, Così an - co-ra al tuo vo - to La mia giu-sti - tia con -fi - dar bra -

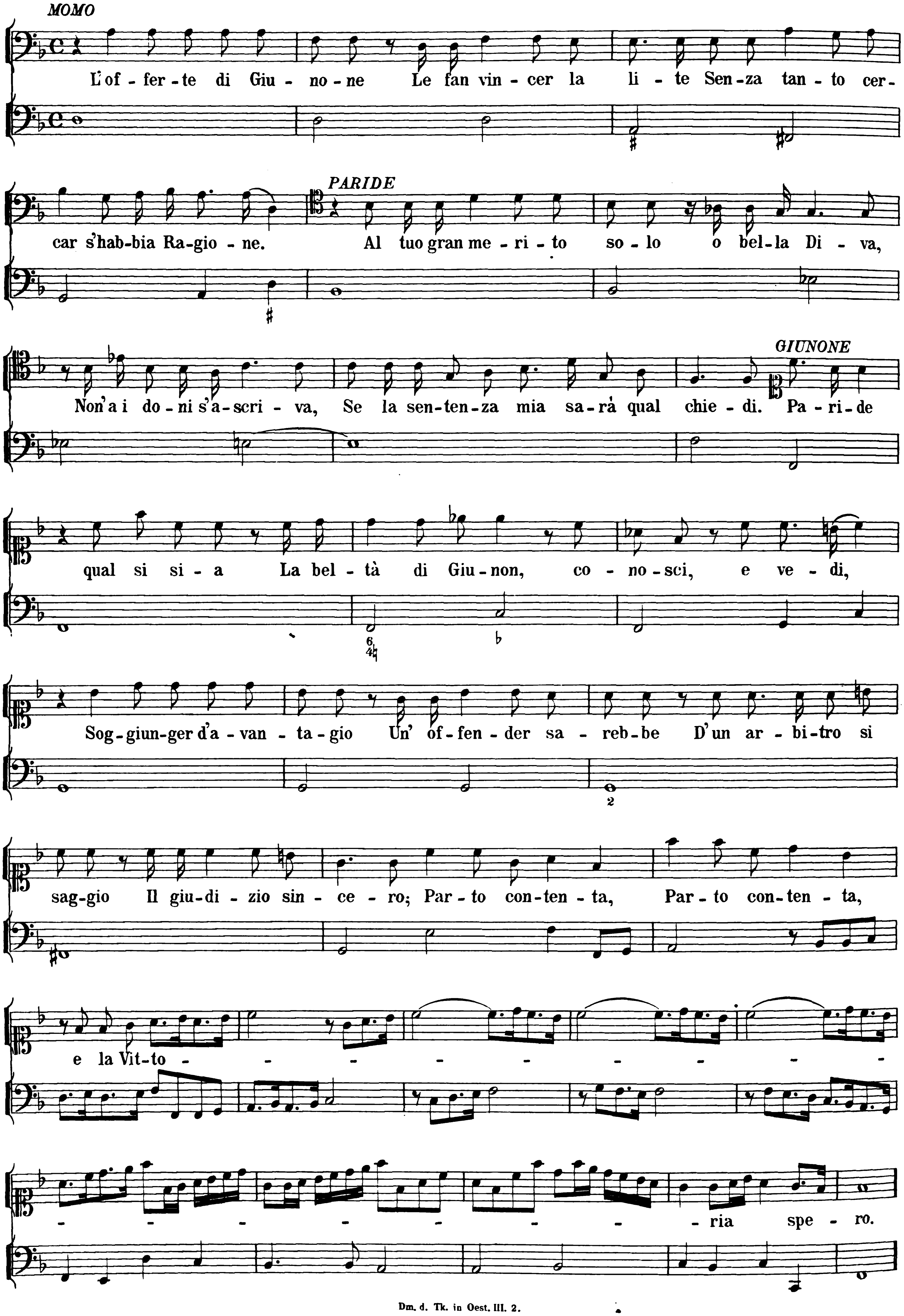
ma - i, Per mè dal gran Sov-ra - no À me Spo-so e Ger-ma - no, ho - ra tù

se - i Di con-te - sa si gran-de Ar - bitro e - let - to, E se i di-rit-ti mie-i Non m'u-

sur - pi per' al - tri, io ti pro-met - to Pre-mij di tè ben de - gni De

l'A - sia, e de l'Eu-ro - pa Tutti i più ric - chi e più po - ten - ti Re - gni.

Digitized by Google



Digitized by Google

PARIDE

Van - ne pu - re, e con - fi - da Di ri - tro-var d'A - stre - a le lan - ci in

tr

I - - da.

MOMO

Se tut - ti i li - ti - gan - ti, Che tan - ti n'han - no, e

tan - ti Del Mondo i Tri-bu - na - li, Con si ric - chi re - ga - li Se ne ve-nis-ser vi - a,

Che bel mestie-ro il sen-ten - ziar' sa - ri - a!

PARIDE

Che vol - to? che am-

mi - ro? Che a-scol - to? Che mi - ro? Che m'of-fre Giu - no - - ne? Che gran ten-ta -

zio - ne, che gran ten - ta - zio - ne! Che trat - ti Ce - le - sti? Che pat - ti Son

MOMO

que-sti? Ch'in vin - cer pro - po - - ne? Che gran ten - ta - zio-ne! Che gran ten-ta -

PARIDE

- zio - ne! Ho - no - ri? Ric - chez-ze? Te - so - ri? Gran-dez-ze? E Scet-tri e Co -

Digitized by Google

tr MOMO

ro - ne? Che gran ten-ta - zio-ne, Che gran ten-ta - zio - ne!

PARIDE MOMO

E che di - ci? Che ogn' al - tri Per pre - mio as-sai mi-no - re Da -

reb-be la sen-ten-za in suo fa - vo - re. PARIDE E che di-reb-be il mon - do?

MOMO

Che tu ha-ves - si cer - vel - lo; Non sai, che dà i più sag-gi à chi più

spen-de La giusti - tia si ven - de? PARIDE In que-sta for-ma S' as-sa-si-na la gen -

76

MOMO

te? Pro-cu-ra, pur pro-cu - ra, D'es-ser ricco e po-ten - te, al - tro non cu - ra,

Co-no-sce-rai per pro-va, Che quanto un Grande fà, tut - to s' ap - pro - va.

Digitized by Google

ARIA

A' i Ric - chi quel più, Che vo - glion far li - ce, In lo - ro si di - ce, Che il Vi - zio è Vir -

tù, In lo - ro si di - ce, In lo - ro si di - ce, Che il Vi - zio è Vir - tù.

Ritornello.

2.

Un Mida non v'è
Si iniquo nell' opra,
Che il tutto non copra
Con l'Oro, ch' ei fè.

3.

Sia pur quest' età
Di ferro ben vile
Che un lustro gentile
Da l'Oro haverà.

Digitized by Google

Scena XIV.

Paride, Momo, Pallade armata che cala dal Cielo sotto un grand' Arco Trionfale, assisa trà varie spoglie, e Trofei.

PARIDE
Mà, che no - bil tri - on - fo Si sco-pre agl' oc-chi mie - i? Su - per - ba

MOMO
mo-stra Da compa-ri - re in Gio - stra. Co-no-sci tù chi si - a? Pal-lade è que - sta,

PARIDE
Ve - di, che porta in te - sta il Mo-ri - glio - ne. Vor-rà for-se con l'Ar-mi

MOMO
So-ste-ner sua ra-gio - ne? Quan-to sa-reb-be me-glio Per vin-cer la sua li - te Sco-

pri-re il se - no i - gnu - do, Che ar - ma - ta com-pa - rir d'Us - ber-go, e scu - do.

PALLADE
Pa - ri - de, son si cer - ta De la Giu-sti-zia tu - a, che vin-ci-tri - ce D'u -

scir da la con - te - sa L'a - ni-ma mi pre - di - ce, On-de à te lie - ta,

Digitized by Google

e di Vit-to-ria in se-gno Tri-on-fan- - - - - - - - -

- - - te ne ve- - - gno.

PARIDE

La tua no-bil bel-lez-za, À

cui da la fie-rez-za L'a-mo-ro-so pic-can-te, O-gni spir-to guer-

rier si ren-de A-man-te.

PALLADE

Sò, che Giu-non su-per-ba, Sò, che

Ve-ne-re mol-le puon lu-sin-ga-re un co-re A-va-ro, e vi-le

ef-fe-mi-na-to, e mol-le: Mà d'ogn' al-tro mag-gio-re Il tuo spir-to Re-

a-le, Che da l'al-to na-ta-le Tras-se sen-no, ed' in-

Digitized by Google

ge - gno E ge - ne - ro - so, e de - gno, Nel giu - di - car trà no - i Co -

noscer si fa - rà stir - - pe d'E - ro - - i; E tù quan - do ri -

sol - vi Il Pomo ag - giu - di - car - mi, à tan - ti pre - gi, Ag - giun - ge - rai per

mè quel - lo dell' Ar - mi, Che sempre vin - ci - to - re in Ma - re, e in Ter - ra Sa - rà il tuo gran va -

lo - re Ri - ve - ri - to e te - mu - to in Pa - - - ce, e in Guer -

PARIDE

- - - - ra. Già stan - no, e Fri - gi - i, e Li - di - i

a la bell' om - bra Di pa - ci - fi - che o - li - ve Et il mio Pa - trio

Regno Da ne - mi - ci si - cu - ro in Pa - ce vi - ve, Non m'oc - cor - re pu - gnar, vin - cer non

Digitized by Google

cu - ro, Non per que-sto m'hav - rai Fa-vo - re - vo - le me - no al tuo de-si - o,

Quan-to l'ar-bi-trio mi - o Può sten - dersi à tuo prò, tut - to pro-met-to.

PALLADE

Dun - que si - cu - ra a - spet - to, Che da tè si de - ci - da Di Pal - la-de in fa -

vor l'al - ta di-sfi - da, In tan - to al Ciel ri - tor - no Per

o-sten-tar' in bre-ve La sù trà gli al-tri De - i De la Vit - to - ria mi - a, de

la Vit - to - ria mia gl'Au - - - - - - rei tro -

fe - - - i, Per o-sten-tar in bre-ve La sù tra gl'al-tri De-i, La

sù trà gl'al-tri De - i, De la Vit - to - ria mi - a, De la Vit - to - ria mia gli Au - -

Digitized by Google

tr longo

- - - - - - - - rei tro - fe - i.

MOMO

Que-sta Pal - la-de è na - ta Del cer-vel - lo di Gio - ve, e non l'in-ten - de

Se in-vag - hir - ti pre - ten - de Coll' im - pre - se Gue - rie - re in pa - ra -

go - ne Di ric-chez - ze si gran-di, Che t'of - fer - se Giu - no - ne.

PARIDE

È troppo il ge - nio mio contrario all' ar - mi, Non puon queste al-let - tar-mi.

ARIA COL VIOL:

MOMO

Sven-tu - ra - to Il sol - da - to Cre-dei sempre à di - re il ve -

Digitized by Google

VIOL:

ro.

Quanti af-

fan-ni In tan-ti an-ni Di si mi-se-ro me-stie-ro,

Quanti af-fan-ni In tan-ti an-ni Di si mi-se-ro me-stie-ro.

Digitized by Google

PARIDE

Tra - va - glian - do E sten - tan - do Sta - rà sem - pre ter - ra, ter -

ra.

Digitized by Google

Se si a - van-za Di spe - ran-za, Ec-co un col - po, che l'at - ter - ra,

Se si a - van-za Di spe - ran-za, Ecco un col - po, che l'at-ter -

ra.

Digitized by Google

Scena XV.

Per illusione di Venere si muta la Scena nel Giardino de Piacere.
Venere corteggiata da un Coro dell' Idee di varie Bellezze e da un Coro di Amori,
Paride, Momo.

MOMO.

Mà non son già im-bri - a - co? Co - me, se non mi muo - vo,

PARIDE.

E-ro in Cor-ti-le, hor' in Giar - din mi tro - vo? Ah che non è stu - po - re; Ecco la Dea d'A-

mo - re, Che può co'l suo bel vi - so Can-giar an-che l'In - fer - no in Pa-ra - di - so.

VENERE.

Pa - ri - de più, che à sde-gno, Mi dee mu - o - ver' à ri - so La

fol - le pre - ten - sio - ne Di Pal - la-de, e Giu - non In vo - ler con-tra-sta-re Il

pre-gio di bel-ta con Ci-the - re - a, Ch'è di bel-ta la De - - a;

Digitized by Google

Lodovico Burnacini del.

Matthaus Küsel Fecit

1. Akt. 15. Scene.

Garten der Freude.

Venus. Zur Linken Paris. Zur Rechten Momo. Amoretten (links).
Chor der Schönheit (rechts) Nereiden.

Digitized by Google

Digitized by Google

Io per ta - le fui sem-pre Da tut - ti ri - ve - ri - ta; et hor mi

ve - di Cor-teg-gia-ta, e ser - vi - ta Da l'I - de - e le più vag - he De la bel-tà mag-

gio - re, Che s'am-mi - ri nel mon - do; Ec - co le bel-le No - re Del Pren-ci-pe di

The - be, del Sov-ran di Co - rin - to E del Rè dell' E - pi - ro; Ec - co

la va - ga spo - sa Del Re-gnan - te di Ti - ro, ed' ec - co quel - la,

Che leggia-dra, e vez-zo - sa Non me - no, che de i Cor, lo scet-tro tie - ne Del Re-gno di Mi-

ce - ne, ec - co di Spar - ta La ce - le-bre Re - gi - na.

Digitized by Google

PARIDE.

Oh Dio che veg - - gio? U - na for - ma di - vi - na; Mag - gior bel -

tà non spe - ro Di ri-mi-rar già ma - i; Che fol-go-ran-ti ra - i Da far in - vi-dia al

VENERE.

So - le, Cer - to è ce - le - ste Pro - - le. A Gio - ve è

Fi-glia, Et' E - le - na s'ap - pel - la, La maggior me - ra - vi - glia, e la più

PARIDE.

bel-la, Ch'habbia prodot-to il Cie - lo. Stu - po - re Mag-gio - re Nò, nò, non si

mi - ra, Il Cie-lo in un vol - to Rac - col - - - - - to S'am-

mi - ra, Il Cie - lo in un vol - to Rac - col - - to S'am - mi - ra.

MOMO.

Oh' che sem-pli - ce Au - gel - lo, ò co - me presto È ca-la - to al zim-bel - lo.

Digitized by Google

PARIDE.

S'è tut - ta Ri - dut - ta Quest' Al-ma in un guar-do, Gia'l co - re vien

me - no; Nel se - - - - - no_ Tutt' ar - -

do, Già'l co - re vien me - no. Nel se - - - no Tutt' ar - do.

MOMO.

Che te - ne-ro Pol - las - tro Posto al fo-co d'A - mo-re, Cuo-ce al pri-mo bol - lo - ne.

VENERE.

Que - sta è sem - pli-ce I - ma - go. Mà più bel - lo e più va - go Il sembian - te ve -

ra - ce In' E - le - na ri - splen - de; e se ti pia - ce, Sap - pi, ch'il pos - se -

de - re Co - sì ra - ra bel - lez - za è in tuo po - te - - re.

PARIDE.

E co-me ha-ver poss' io si gran Te - so - ro?

VENERE.

Con que-sto Po - mo d'O - ro.

Digitized by Google

MOMO.

Con l'O - ro si fà tut - to.

VENERE.

Che s'io vin - co la li - te, Tù go-de-rai di mie vit-

PARIDE.

to - ri - e il frut - to, Tan - to dun-que con-fi - di Di po-ter o - pe-ra - re?

VENERE.

Io t'as-si - cu - ro, Che tua so - la sa - rà, co - sì ti giù - ro.

PARIDE.

Pa - ri - de for - tu - na - to, e quan - do ma - i Tal for -

VENERE.

tu - na spe-ra - i? Van - ne pur à tro - var E - le-na a Spar-ta, Che per

far - la tua pre - da. Ba-sta, che là tù giun - ga, el - la ti ve - da, Tuo pen -

sie - ro sia que - sto, sa - rà mia cu - ra il re - sto.

PARIDE.

In te mi fi - do; Ec-co-ti l'Au-re-o Po - mo, io va - do al li - do.

Digitized by Google

MOMO.

Oh' che bel-la ca-ri-tà; E co-sì per bu-scar gl'O-ri La mez-za-na degl' A-

mo-ri An-che Ve-ne-re sa-rà; Oh che bel-la ca-ri-tà,

VENERE.

Oh che bel-la ca-ri-tà. Cin-ge- - - te-mi il cri-ne O

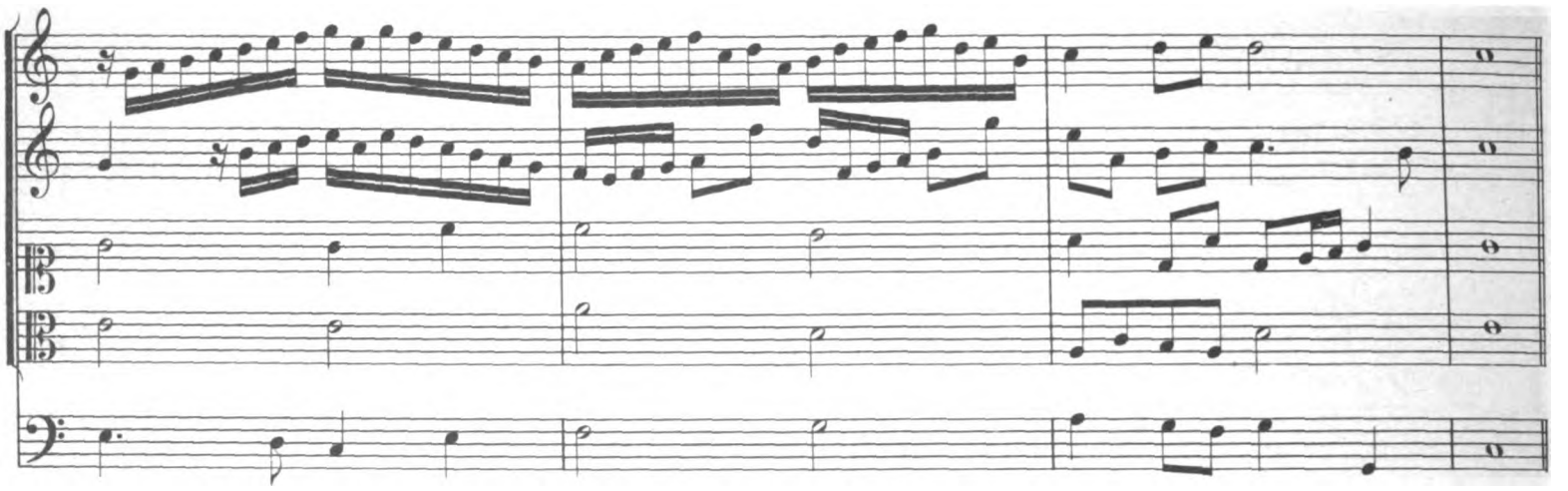
mir-ti, et al-lo-ri, Con te-neri ar-do- - - - - ri Hò vin-to à la

fi- ne, Cin-ge- - te-mi il cri-ne, cin-ge- - - - -

- - - - - - - te-mi il cri- ne.

Ritornello.

Digitized by Google



VENERE.

Co - ro - ne fa - sto - se, E bel - liche im-pre - - - se A gio - - - - ie a-mo - ro - se Si son pur' ar - re - - se, Di tan - te con-te - - - - se Ve - du - to s'è il fi - - ne, Cin-ge - - - te-mi il cri-ne, 0 mir-ti, et al - lo - ri Con te - ne-ri ar-do - - - - - - - - - - ri Hò vin - to à la fi - - ne, Cin - ge - - te-mi il cri-ne, cin - ge - - - - - - - - te-mi il cri - ne.

Ritornello ut supra.

Digitized by Google

Bel - lez - ze po - ten - ti, Che fiam - me co - cen - ti Co va - - - - - gli A-mo - ret - ti Ne Pet - ti Ac - cen - de - te, Sù lie - te Scher - za - - - - te, Go - de - te, Dan - za - - te, È giu - sto ch'à mie - i Più chia - ri tro - fei, Più ce - le - bri ho - no - ri fe - steg - gi la bel - tà, Fe - steg - gi la bel - tà, scher - - - - - - zin gl'A - mo - ri, Fe - steg - gi la bel - tà, Fe - steg - gi la bel - tà, scher - - - - - - zin gl'A - mo - ri.

Segue il Ballo dell 'Idee delle Bellezze e degl' Amori intrecciato da questi con varij scherzi d 'Archi e di Saette.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

FOR READING ROOM ONLY

UNIVERSITY OF CA

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY
Los Angeles
This book is DUE on the last date stamped below.

Non Circ	Non Circ

Digitized by Google

MUSIC LIBRARY
M2
D42
v.6

University of California, Los Angeles
L 006 647 994 0

Digitized by Google

Digitized by Google